REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año IX. Núm. 17
1º Semestre 2003

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

BERNARD LEBLÓN
GITANOS Y MOROS EN LA VUELTA MUSICAL AL MEDITERRANEO HACIA ANDALUCIA, LUGAR DE ENCUENTRO ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

LUIS LÓPEZ RUIZ
EL CANTE, EL CUARTO Y EL DISCO

JUAN DE LA PLATA
SEÑORES Y SEÑORITOS FLAMENCOS, EN EL JEREZ DEL SIGLO XX

SUSANA WEICH-SHAHAK
EL "ZAPATEADO" FLAMENCO, UNA APROXIMACION ETNOMUSICOLOGICA (FIN)

KIRSTEN BACHMANN
EL PAPEL DEL NUEVO FLAMENCO, ENTRE EL POSFRANQUISMO Y EL NACIONALISMO ANDALUZ

DANIEL PINEDA NOVO
NOTICIAS INEDITAS SOBRE FALLA Y GARCIA LORCA RELACIONADAS CON EL CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA

FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN - ANTONIO GALLEGO MORELL - TOMÁS GARCÍA FIGUERAS
LA FIESTA DE LA COPLA - EL CONCURSO DE CANTE JONDO EN LA GRANADA DE 1922
POLITICA MUNICIPAL DEL FLAMENCO

ANA MARÍA TENORIO NOTARIO
LOS CILINDROS DE CERA, PRIMERAS GRABACIONES DE FLAMENCO

MANUEL RÍOS RUIZ
POESIA:CANTANDO EL CANTE

PAGINAS DE INFORMACION

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA · JEREZ ·

REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año IX. Núm. 17 - 1º. Semestre 2003

SUMARIO

GITANOS Y MOROS EN LA VUELTA MUSICAL AL MEDITERRÁNEO HACIA ANDALUCÍA, LUGAR DE ENCUENTRO ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE
Bernard Leblón 3

EL CANTE, EL CUARTO Y EL DISCO
Luis López Ruiz 11

SEÑORES Y SEÑORITOS FLAMENCOS, EN EL JEREZ DEL SIGLO XX
Juan de la Plata 29

EL "ZAPATEADO" FLAMENCO, UNA APROXIMACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA (FIN)
Susana Weich-Shahak 43

EL PAPEL DEL NUEVO FLAMENCO, ENTRE EL POSFRANQUISMO Y EL NACIONALISMO ANDALUZ
Kirsten Bachmann 51

NOTICIAS INÉDITAS SOBRE FALLA Y GARCÍA LORCA, RELACIONADAS CON EL CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA
Daniel Pineda Novo 57

LA FIESTA DE LA COPLA
Francisco Rodríguez Marín 63

EL CONCURSO DE CANTE JONDO EN LA GRANADA DE 1922
Antonio Gallego Morell 72

POLÍTICA MUNICIPAL DEL FLAMENCO
Tomás García Figueras 77

LOS CILINDROS DE CERA, PRIMERAS GRABACIONES DE FLAMENCO
Ana María Tenorio Notario 81

POESIA: CANTANDO EL CANTE
Manuel Ríos Ruiz 86

PAGINAS DE INFORMACIÓN 89

PORTADA: Retrato de Federico García Lorca (Poeta En Nueva York) por Ontañón. Año 1932

Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA
Director: JUAN DE LA PLATA
SECRETARIO DE REDACCIÓN:
MANUEL PÉREZ CELDRÁN
REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)
JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.
CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080
CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es
PAGINA WEB: http://caf.cica,es (Cátedra de Flamencología)
Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)
Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortegón Castellano
C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,
CAJA SAN FERNANDO
CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y
FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas contenidas en los textos de sus colaboradores.

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección de la misma.

GITANOS Y MOROS EN LA VUELTA MUSICAL AL MEDITERRÁNEO HACIA ANDALUCÍA, LUGAR DE ENCUENTRO ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

BERNARD LEBLÓN
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

La tesis de una llegada de los gitanos por el sur con los moros, defendida por diversos autores, no se ha demostrado nunca de manera convincente y no existen pruebas palpables de esta vuelta al Mediterráneo. Sin embargo, esos mismos gitanos han acarreado músicas desde Irán hasta Egipto por una parte y desde Andalucía hasta los países de África del Norte por otra. El viaje de los músicos empezó muy lejos del Mediterráneo, en el noroeste de la India, y duró varios siglos, con una larga estancia en Irán y una caminata perezosa a lo largo del Cáucaso y a través de Anatolia. La importancia relativa de los préstamos lingüísticos de idiomas como el persa, el armenio, el oseta y el turco nos dan una idea aproximada del itinerario y de la duración de las etapas, Si es posible determinar con cierta probabilidad la fecha de su llegada a los Balcanes -hacia 1323- es mucho más difícil precisar su progresión en los países árabes. Los testimonios son escasos y las confusiones con tribus beduinas bastante corrientes. Existen varios testimonios de la llegada de un gran número de músicos indios a Persia, bajo el reinado de Bahram Ghor (420-438) y otras migraciones de Indios, llamados Zott, se verifican bajo la dominación árabe (entre el siglo VII y el siglo X).

Desde esta época, los músicos gitanos desempeñan un papel importantísimo en el desarrollo de la música árabe, gracias a su larga actividad profesional en Persia como en la India, a la existencia de prejuicios islámicos tocante a dicha actividad y con la ayuda de su conocida movilidad. Se les debe, en gran parte, la difusión de los instrumentos y de los modos musicales desde Irán hacia Egipto, pasando por Irak y Siria. Los viajeros europeos señalan la presencia de estos músicos gitanos en el valle del Nilo desde el siglo XVI y es fácil entender que los prejuicios de tipo social y religioso hayan podido dejar la exclusividad del baile oriental a las gitanas *ghawazi* en aquellos países del Medio Oriente.

Los músicos indios, que llamamos gitanos, van a difundir instrumentos y músicas no solamente hacia los países árabes, sino también hacia occidente. Los instrumentos más característicos son laúdes de diversas formas y de mástiles largos o cortos, instrumentos de arco como el rabel y el kemanche,

salterios y tímpanos como el kanun y el santur, flautas de Pan, oboes, gaitas, panderos. Es evidente que todos estos instrumentos existían en España mucho antes de la llegada de los gitanos a principios del siglo XV y todos hemos oído hablar de Ziryab, llegado a Córdoba durante el Califato, a quién se atribuye, entre muchas cosas, el haber añadido una quinta cuerda al laúd. Cabe señalar que las investigaciones más recientes sobre la música andalusí matizan mucho lo que creíamos saber del famoso músico. La leyenda de Ziryab es una creación de un historiador del siglo XVII, llamado al-Maqqari. Más de siete siglos habían pasado desde la muerte de Ziryab y el tiempo había favorecido la elaboración de un verdadero mito. Según la tradición, el músico de Bagdad, hubiera inventado también el plectro, compuesto más de diez mil canciones, creado un método revolucionario de enseñanza del canto, sin hablar de sus aportaciones en astronomía, agricultura, etc. Finalmente, se le considera como el padre de toda la música andaluza y el gran maestro de las veinticuatro nubas. El descubrimiento en una biblioteca privada de un manuscrito del siglo XIII, del tunecino al-Tîfâshî, desgraciadamente poco conocido hasta ahora, proporciona una visión más realista de la historia de la música de Al-Andalus.

Christian Poché(1), especialista de la música andalusí y comentador de la obra de al-Tîfâshî explica de manera muy coherente la evolución que se produce en Andalucía entre el siglo IX y el siglo XIII, desde una música de tipo arcaico hacia un arte andaluz autónomo elaborado con elementos de origen árabe y préstamos de la música visigótica. Al revés de lo que se suele imaginar la música de los cristianos, de tipo visigótico, era mucho más melismática que la de los moros. De todas formas, es evidente que el arte musical andaluz, que muy pronto se difundirá hacia el resto del imperio árabe, nace del encuentro en España de tradiciones moras y cristianas. Llama la atención el hecho de que la *muwassaha,* el poema básico de la música andalusí, utiliza como *finida* un estribillo llamado *jarcha,* sacado muchas veces de la tradición popular mozárabe. Si existe tal intercambio a nivel de la letra, parece natural que se produjera también con la música. Lo que puede sorprender es que la música con la cual se suele cantar la *muwassaha,* es, en muchos casos, de tipo silábico, o sea más opuesta a la esencia del flamenco que la melodía anglosajona de *Happy birthday to you* puede ser distinta de unos melismas orientales o de una llamada a la oración en Istambul. De ahí el fracaso de algunas tentativas de casamientos musicales por encima del Mediterráneo como en la obra *Maqama jonda,* donde la fusión resulta fácil en el caso de una popular *tarara,* nula cuando se trata de una *serrana.* Aquí no puede entrar ni una seguiriya ni una malagueña.

Cada cosa tiene su explicación. En el caso de la *muwassaha,* el respeto del texto de la poesía implica un tipo de interpretación más cercano al recitado que al canto. Christian Poché me recordó, hace poco, que el malequismo que imperaba en Andalucía y se mantiene hoy en Marruecos impone una concepción musical bastante austera, desprovista de adornos superfluos, al revés de los zunitas turcos de rito hanafita, que tienen la música más melismática de todo el mundo islámico. En cuanto al flamenco, si tomamos el ejemplo de

la malagueña, su forma melismática actual se debe, como sabemos, a un aflamencamiento de músicas folklóricas antiguas. Los aires más rancios de la familia, los *verdiales*, tienen un parentesco evidente con las músicas arabigoandaluzas de Marruecos, tanto en el acompañamiento de laúdes, violines (substitutos modernos del rabel) y percusiones de panderos y chinchines, como en la forma de cantar. Es lógico que exista ese aire de familia entre músicas que convivieron en la misma tierra andaluza y que el flamenco, de aparición mucho más tardía, se distinga por su originalidad, pero el problema de los orígenes de las modalidades orientales del flamenco queda pendiente.

Cuando comparamos el flamenco con la música árabe, hay que tener en cuenta diversos factores. Entre otros, destaca el problema de la transmisión oral de la música de Al-Andalus, sin transcripciones musicales hasta el siglo XX. Otro problema es el de la evolución de la música andaluza después de la reconquista. Poché señala que ciertas *muwassahas* tenidas por andaluzas castizas son en realidad de elaboración otomana. La influencia creciente de la música del *mashreq* (o sea los países árabes orientales) sobre la del *maghreb* (el occidente o el África del Norte) complica todavía más esta cuestión. El verdadero problema no es examinar si existen o no coincidencias entre el Flamenco y la música árabe, porque son patentes. Lo que importa es explicar el origen y la aparición de dichas coincidencias, teniendo en cuenta las diversas dificultades expuestas más arriba.

Para tratar de resumir, el recorrido histórico de la música de Al-Andalus tal como lo restituye Christian Poché, parece apoyar, hasta cierto punto, la tesis de Pedrell, citada por Manuel de Falla: «Los moros... fueron los influidos.», sin hacer caso omiso de las aportaciones árabes y moras procedentes de Medina, de Bagdad o del África del Norte, ya que los contactos con el resto del mundo islámico fueron permanentes. Mi convicción es siempre la misma: los intercambios no se suelen hacer en sentido único, aunque, a veces, las apariencias no nos dejan ver más que una vertiente. En el caso del flamenco, es más fácil percibir su influencia actual sobre la música árabe que una tendencia opuesta, en una época que dejó pocas huellas escritas y ningún ejemplo concreto totalmente fiable. Entre los préstamos flamencos a la música árabe, tuve la oportunidad de citar en otro lugar(2) la soleá cantada en árabe por el marroquí Salim Halali, la inspiración andaluza del egipcio Farid El Atrach en *Awal hamsa*, sin hablar de diversas citas flamencas en las actuaciones de Mohamed Abdelwahab.

En su reciente libro publicado conjuntamente por las universidades de Niza y de Sevilla, Pierre Lefranc(3) pone de relieve unas coincidencias extrañas entre las dos llamadas a la oración (*iqâma y adhân*) y las tonás y siguiriyas gitanas, suponiendo una larga convivencia entre gitanos y moriscos. Desgraciadamente, los datos acerca de tal convivencia son escasos y a veces contradictorios, pero Lefranc piensa que las galeras, donde sin duda alguna tuvieron que encontrarse gitanos y moriscos, pudieron ser el teatro de intercambios musicales. Como vemos, el problema de una influencia de los moros sobre los gitanos es muy complejo y son numerosas las incógnitas que

quedan por despejar, pero la investigación de Pierre Lefranc tiene el mérito de abrir nuevas sendas en un terreno demasiado poco explorado.

Si la cuestión de la música de Al-Andalus queda todavía enmarañada y bastante confusa, en cambio, el recorrido musical de los gitanos está, hoy, bien documentado. Sabemos que los primeros instrumentos tocados por los músicos gitanos, en el siglo XV, son laúdes, señalados en Dubrovnik, en la costa dálmata, y en Hungría, en la corte de Matías I «Corvino». Al final del siglo, diez músicos gitanos encabezan la comitiva del príncipe Miguel «El Valiente» en su entrada en una ciudad de Transilvania. Al principio del siglo XVI, otros gitanos tocan la cítara para Luis II, rey de Bohemia y de Hungría, y se trata sin duda del *santur*, antepasado del *czimbalom*. En Francia, en la misma época, los gitanos fueron, durante algún tiempo, los únicos músicos que sabían tocar el arpa, pero solían acompañar sus bailes con panderos y castañuelas, lo mismo que en España(4).

En cuanto profesionales, los gitanos no tocaban una música propia, sino la de la tierra donde se hallaban. Algunos viajeros del siglo XVI apuntan que, en Hungría, tocan a la manera turca para los bajáes turcos que ocupan el país y «a la húngara» para los príncipes magiares. Si disponemos de muchos testimonios sobre estas actividades profesionales, en cambio sabemos muy poco de la música privada de los gitanos de la época. Lo cierto es que la etapa turca ha influido notablemente en estos nómadas que ya traían a cuestas una excepcional herencia india y persa. En Turquía, fue un gitano llamado Ibrahim quien introdujo el clarinete en la música de corte otomana a principios del siglo XIX y, en la actualidad, algunos miembros de familias gitanas, como los hermanos Erköse o Mustafa Kandirali, figuran entre los mejores interpretes de dicha música. Sin embargo, muchos de estos músicos no se atreven a decir que son gitanos porque conocen de sobra el desprecio que suscita este nombre. Lo mismo pasa en Hungría, donde el encuentro entre el folklore autóctono y las aportaciones orientalizantes de los interpretes gitanos engendró músicas nuevas, como el *verbunkos* y la *csárdás*, y donde la comunidad gitana produjo artistas y compositores tan famosos como Simón Banyak o János Bihári, autor de la *Krönungs-Nota*, compuesta para la coronación de la emperatriz María Luisa, y de la primera versión del himno nacional húngaro. Si un compositor tan prestigioso como Franz Liszt reconoció la influencia que ejercieron los gitanos en su propia música, otros muchos persistieron en afirmar que la música húngara no debía nada a los gitanos. Parece que resulta siempre difícil compartir briznas de una cultura con un pueblo considerado, aquí y allá, como extranjero despreciable, porque se ha esforzado en mantener, a pesar de las persecuciones o quizá gracias a ella, ciertas señas de identidad, aunque dicho pueblo haya participado en esta cultura común igual que los celtas, los godos o los romanos.

En Francia, nadie se atrevería a negarle a Django Reinhart, gitano del grupo *manush*, nacido en Bélgica, la invención del jazz francés. Pero el jazz no tiene raíces profundas en tierra gala, como es el caso del flamenco en Andalucía. Sin embargo, como escribía el musicólogo Alain Weber, en 1996, ¿qué sería hoy de las epopeyas beduinas y de la gesta hilaliana del siglo X sin

los gitanos de Egipto y del Medio Oriente? ¿Qué sería del repertorio húngaro de *csárdás y verbunkos*? Podemos añadir: ¿Qué sería, en España, de muchos romances recogidos por Menéndez Pidal entre gitanos andaluces, sin confesarlo por pura vergüenza?

Según ciertos flamencólogos, los gitanos de Andalucía serían los únicos, en el mundo entero, en no haber aportado nada en el dominio musical, sencillamente por una incapacidad congénita -para evitar el calificativo «racial»- que les prohibe cualquier clase de creatividad. ¿Serían acaso más tontos los gitanos andaluces que los del resto del mundo? ¿Por qué tendrían que ser menos andaluces que los payos? Algunos irán hasta decir que ni siquiera son buenos interpretes. Dijo lo mismo un día el famoso músico rumano Gheorghe Zamfir, antes de confesar que los gitanos de su barrio le habían enseñado a tocar la flauta de Pan y que todos los componentes de su orquesta eran gitanos. ¡Qué cosa más rara! Si somos incapaces de compartir un trozo de cultura, ¿cómo compartiremos un pedacito de pan?

A lo mejor, siempre quedarán algunas dudas acerca de la música arabigoandaluza o de las relaciones entre moros y gitanos en las galeras, como fuera de ellas. Lo que no admite ninguna reserva es el papel de los gitanos en la transmisión de los romances. No se trata tan sólo de la conservación de los textos, sino de la transformación de las melodías. Basta con una comparación de las cien versiones recogidas en la antología sonora titulada *Romancero panhispánico,* publicada en Salamanca en 1991(5), con las catorce versiones gitanas colectadas por Luis Suárez Ávila y grabadas en la *Magna antología del cante flamenco* (Hispavox, 1982). En la primera antología, hay versiones de casi todas las provincias de España, varias de Andalucía (Almadén de la Plata, Jerez, Ubrique, Pegalajar, Río Gordo, Utrera), algunas de Portugal, Marruecos, Grecia, Turquía, Méjico (sefarditas en su mayoría), pero ninguna gitana, a pesar de que hubo una recolección en el barrio San Miguel, de Jerez. ¿Se trata de una opción deliberada?; ¿de un olvido?; ¿de una inhibición debida al pudor o a la vergüenza, como en el caso de Menéndez Pidal? Las interpretaciones son muy diversas, más recitativas las castellanas, más melódicas las sefarditas, pero ninguna, ni de cerca ni de lejos, tiene el carácter flamenco de las que cantan los gitanos del Puerto de Santa María. ¿Cómo podemos explicar este fenómeno? La única explicación posible es que el antiguo repertorio profesional de los gitanos, desde *La Gitanilla* de Cervantes hasta el siglo XVIII, convertido en caudal privado, reservado para las fiestas familiares, bodas y bautizos, ha podido evolucionar libremente, sin tener que conformarse con las referencias musicales de un público payo y con la posibilidad de dejar fluir las esencias atávicas heredadas del oriente. ¿Cómo explicar de otra manera la aparición de modalidades melódicas -en los romances y las tonás- y luego rítmicas -en las soleares y siguiriyas- que no tienen equivalentes en ninguna parte del folklore o de la música tradicional de Andalucía?

La cuestión del nombre es lo de menos. Desde el momento en que los filólogos reconocen que la palabra *flamenco* ha designado al gitano antes de aplicarse a la música, como lo atestiguan los textos de la primera mitad del

siglo XIX -entre otros la tonadilla *El tío Conejo o los gitanos de Cádiz,* de 1830- el origen de dicha designación carece de trascendencia. Sin embargo, se están multiplicando los hallazgos de documentos que concedían privilegios a ciertas familias gitanas, cuyos miembros se habían distinguido en la guerra de Flandes. Algunas de estas familias habían vivido más de veinticinco años en Flandes y manifestaban su deseo de regresar allá al Servicio Real, de modo que, en 1639, dos veteranos gitanos, Sebastián de Maldonado y Sebastián de Soto proponían la leva de 200 gitanos andaluces, cada uno, para formar sendas compañías destinadas a Flandes. En estos años, podía parecer preferible irse a la guerra en vez de quedar sometido a las medidas drásticas de la pragmática contra gitanos de 1633. Un poco más tarde, será preferible pasar por flamenco que por gitano sin otro destino que las galeras o el presidio. Hasta ahora, tenemos datos concretos relacionados con ocho familias, los Bustamante, Rocamora, Montoya, Flores, Moya, Belardo, Maldonado y Soto. Estas familias tendrán enlaces matrimoniales con los Carrasco, Cortés, Cruz, Fernández, Heredía, Jiménez, Monje, Reyes, Romero, Santiago, Soto, Vargas, etc. A todos el nombre de flamencos les viene por herencia legítima.

No se trata aquí de afirmar que los gitanos lo han inventado todo. Sería tan absurdo como pretender que no han creado nada. Sin su intervención como transmisores y transformadores del folklore antiguo que formaba parte de su repertorio profesional, no es posible explicar la aparición del flamenco primitivo, el de los romances, de las tonás, soleares y siguiriyas. Esta es la primera revolución musical que da a luz el flamenco «primitivo». Se le da a veces el nombre de *etapa secreta* porque se desarrolló en la intimidad de ciertos hogares gitanos y sin testigos exteriores. La segunda revolución es la de los *cafés de cante* en la segunda mitad del siglo XIX. Esta es esencialmente obra de cantaores payos y es tan importante como la primera. Sus instigadores, Silverio Franconetti y Antonio Chacón, tuvieron maestros gitanos, pero se transformaron muy pronto en los grandes maestros de la nueva etapa. Lo que caracteriza la segunda revolución es la comercialización del flamenco a través de los famosos cafés y la transformación de un largo repertorio de fandangos locales que pasaran del folklore al arte, gracias a su aflamencamiento. Si Silverio es sobre todo un excepcional intérprete de cantes gitanos, Chacón es el gran creador de estilos nuevos y de una estética nueva. Con la nueva etapa pasamos de un cante intimista, improvisado, cuyo propósito no es otro que una comunicación intensa entre miembros de una misma familia, a un espectáculo, organizado para un público que paga y que tiene otras referencias culturales. Las consecuencias de esta profesionalización del flamenco son múltiples y de suma importancia. Aquí toma su arranque el fabuloso destino de la guitarra flamenca. Aquí inicia el baile su vuelo hacia unas cumbres insospechadas. Aquí el cante desarrolla su vertiente artística, con brillo y virtuosismo.

Estoy convencido de que la originalidad del flamenco y su superioridad respecto de muchas artes musicales procede sin duda alguna de sus orígenes mestizos, de su doble procedencia, de una dicotomía que se traduce por

una doble sensibilidad y una estética doble. Como en el caso del jazz, la voz de una comunidad oprimida y desgraciada se transforma en arte universal. Al decir esto, no olvido que estos calificativos se pueden aplicar tanto al pueblo andaluz que, durante tanto tiempo, tuvo que emigrar para sobrevivir, como al pueblo gitano, cuya queja desgarrada y sangrante nace del sufrimiento y de la miseria. Sin tener que esperar cualquier decisión oficial, el flamenco, por ser a la vez basto y refinado, radiante y desesperado, íntimo y universal, hondamente humano, en suma, ya forma parte del patrimonio de la humanidad

NOTAS:

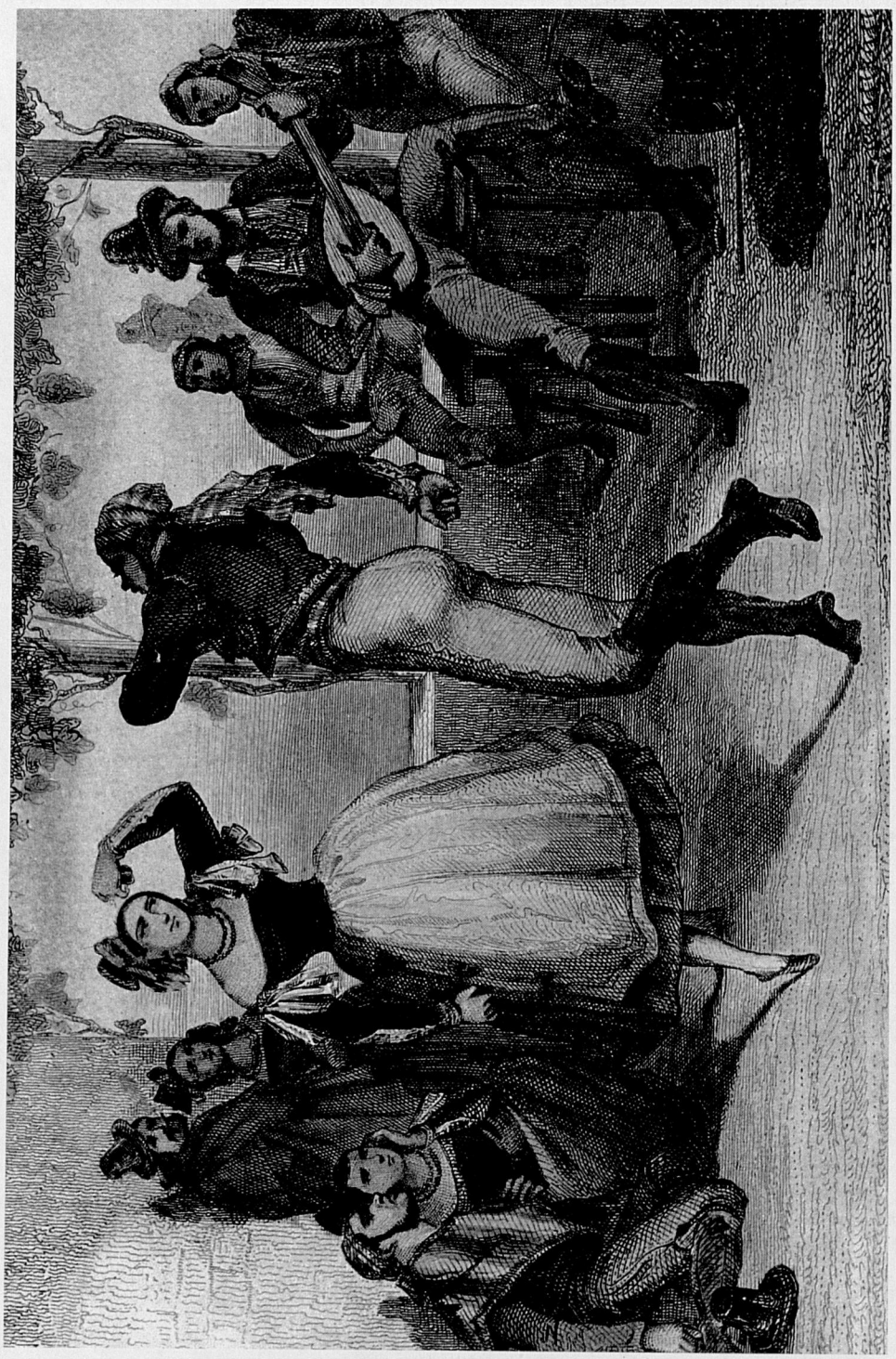
(1) POCHÉ, Christian. *La música arabigoandaluza.* Akal, Madrid, 1997.

(2) LEBLON, Bernard. *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas.* Edit. Cinterco, Madrid, 1991.

(3) LEFRANC, Pierre. *El cante jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares.* Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

(4) DE VAUX DE FOLETIER, François. *Mille ans d´histoire des Tsiganes.* Fayard, Paris, 1970.

(5) FRAILE GIL, José Manuel, *Romancero Panhispánico -Antología sonora.* Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, Salamanca, 1991.



Gitanos bailando debajo de una parra. Siglo XVIII.

EL CANTE, EL CUARTO Y EL DISCO

LUIS LÓPEZ RUIZ
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

A estas alturas, resulta incuestionable el reconocimiento mundial de los valores del cante. Hace unos años apenas si se le conocía más allá de nuestras fronteras. Y de fronteras para dentro, el conocimiento que de él se tuviera no implicaba reconocimiento alguno sino muy al contrario, menosprecio y descalificación. Basta con hojear los periódicos del primer cuarto del siglo XX para comprobar que de flamenco no se hablaba casi nunca. Y cuando se hacía solía ser sólo para denunciar broncas y navajazos, para denostarlo y para arremeter descaradamente contra él. Era cosa de gentuza que nos desprestigiaba, se decía. ¡Cuántos ataques y desprecios tuvieron que padecer, por ejemplo, los organizadores del Concurso de Granada de 1922!

Las cosas han cambiado hoy por completo hasta tal punto que se gestiona por vía oficial y por las más altas instancias, el reconocimiento del cante como patrimonio oral de la humanidad. ¡Quién se lo iba a decir a Silverio, a Chacón o incluso a Mairena!

Este cambio de actitud y esta consideración que hoy se le dispensa se deben por supuesto en gran parte, al valor intrínseco que el cante encierra pero también -y en otra gran parte- a la difusión que se le ha dado. Y aquí se nos presenta el primer gran tema de debate: ¿le conviene al cante que se le haya divulgado? ¿Debería habérsele conservado en la intimidad de los círculos cerrados en que se gestó? ¿Perdió calidad, autenticidad y pureza al divulgarse? ¿Valió la pena que realizara una tan larga y arriesgada travesía?

Son muchos los contumaces defensores de la autenticidad del flamenco en los ámbitos cerrados: el *cante en el cuarto.* Si se revisara el tema de forma exhaustiva, serían innumerables las referencias que encontraríamos. Veamos sólo algunas, las más moderadas, que son, a la larga, las más sensatas porque el radicalismo y el apasionamiento desaforado no conducen nunca a ninguna parte.

Hipólito Rossy, hablando del cante, afirma: «El ambiente más adecuado, sin duda, es una reunión íntima con motivo de un bautizo, o de una boda, o de cualquier otra fiesta de carácter familiar tan frecuentes en Andalucía. Pero no todos pueden tener la oportunidad de concurrir a esas fiestas, y lo corriente es que el flamenco se exhiba en tablados, salas de fiestas y teatros, abiertos a todos los públicos.» (1)

Anselmo González Climent también tiene su opinión al respecto: «Las reuniones a puertas cerradas, entre cabales, están en un plano de sensatez que bien pueden dar lugar a los pasajes más depurados del arte flamenco.» (2)

Luis Caballero por su parte, se expresa en estos términos: «El cante exige su templo, su intimidad, su recogimiento. De ahí toda la importancia que tuvo y que tendrá para el cante serio el célebre cuarto para escuchar. El cuarto de la venta, del colmao, de la taberna o del propio hogar.» (3)

El mismo escritor y cantaor también nos dice: «Supongamos que hasta el más honesto, ético y puro aficionado que paga el cante ha de acudir, por derecho o de costado, al cuarto para escucharlo. Es la clásica e idónea manera de saturarse, de sentirlo y de sentirse inmerso en el misterio.» (4)

Quizás quien con más ardor y frecuencia se ha referido a los valores del cante en el cuarto es Manuel Ríos Ruiz. De él encontramos numerosas citas: «Por ser poesía, poesía popular, íntima y espontánea, traspasados sus giros y entonaciones por un matiz artístico de pura intuición, la toná gitana de ayer, el cante flamenco hoy, es una manifestación de minorías. Todo lo demás que se nos diga al respecto es casi puro espejismo. Pese a la divulgación conseguida, a la muy *sui generis* difusión internacional, el flamenco en su más genuina expresión, el cante, es mensaje para muy pocos. () Por ello sigue teniendo vigencia la reunión de cabales, la intimidad flamenca, que es preferida por los aficionados cabales, por la mejor minoría, a la pomposidad y al esplendor del espectáculo. ( ) Porque en esa reunión de devotos se respira una especie de magia que ayuda a profesar el cierto recogimiento que el cante precisa para que, incluso al margen de la calidad, se produzca su misterio de racial encanto.» (5)

En otra ocasión, incide en el mismo tema: «Una sensación que se comprueba en la reunión de cabales, donde el cante jondo, en su ámbito más entrañable, promueve una compleja y maravillosa ceremonia, un rito que deviene en el tiempo, más que como ocasión de simple divertimento, como una necesaria, apremiante e insoslayable función para dar paso, en su cauce y en su trasfondo, a una sensibilidad conjugadora que unce al oficiante con cuantos le rodean, originada por raciales sentimientos en torno a los motivos cruciales de la existencia: amor, vida y muerte, con pronunciamiento fatalista siempre.» (6)

A veces, los que ensalzan los valores del cante en el cuarto, no se contentan con eso sino que, de paso, denostan o cuestionan al menos, la validez del disco. En este sentido, el mismo Ríos Ruiz dice: «En el flamenco todavía la vivencia del momento, el respirar y gozar su ámbito, es superior a la técnica del microsurco. La prueba de cuanto decimos es que el aficionado natural, el genuino, rara vez escucha discos o lo hace sin la frecuencia y el interés que algunos creen.» (7)

Y cerrando esta serie de citas de Manuel Ríos Ruiz, incluimos la siguiente : «Para que esta cualidad del arte flamenco se haga patente, necesita de la ambientación. Y la ambientación mejor sigue siendo la originaria, la natural, la que se constituye en la intimidad, en lo que se ha dado en llamar la reunión de cabales, en la fiesta íntima. El cantaor necesita estar en una

disposición sensitiva especialísima, cosa muy difícil de producirse en él sujeto a un horario previsto, como ocurre en los teatros y tablaos, mientras que en la reunión es más fácil la aparición del bien denominado *duende* y pueden lograrse momentos de emoción inigualable de vivir y gozar con cualquier otra manifestación artística.» (8)

Yo digo a todo esto: sí, pero... Sí, pero por muchas razones. En primer lugar, porque todo es *conforme y según, que* decía Manuel Machado. No es tan fácil fijar un marco, presuntamente adecuado y sacar de inmediato conclusiones definitivas. Más sensato resulta y, por lo general, más exacto decir que todo en la vida es relativo. O casi todo al menos. Relativo porque la ambientación puede resultar a veces sólo aparente y las consecuencias, engañosas o ficticias. La veneración por los valores del cuarto y por la autenticidad del cante que de él emana pueden quedar en entredicho si escuchamos también determinados testimonios. Por ejemplo, el de Carlos Saura: «No es del todo verdad que la auténtica calidad del flamenco se encuentre en una noche de juerga y bebida. Tengo la experiencia de haber realizado grabaciones al calor de la noche, que parecía aquello irrepetible; luego no tenían la calidad que se esperaba. ¿Por qué? Porque es muy subjetivo. Uno está también bebido, emocionado, contagiado del ambiente y crees que estás escuchando una cosa genial pero porque tú estás *pasado* y luego no es tan genial.» (9)

Casi en los mismos términos se expresa Chumy Chúmez comentando unas grabaciones que él mismo hacía en las noches de juerga de Villa Rosa: «Empezaban serios y cantaban bien. Conforme avanzaba la noche y se emborrachaban, se iba perdiendo el compás y cantaban cada vez peor; sólo te enterabas al oírlo al día siguiente: un desastre de cante con cada *¡Viva España!...* « (10)

El dedo en la llaga lo pone definitivamente Manuel Barrios: «El *cante, en un cuarto.* La frase se ha hecho tópico. Conviene, sin embargo, pensar que ese cante del cuarto se ha escuchado siempre con cuatro copas de vino, predispuesto el ánimo a hacer sublime lo que tal vez no lo era. Quitemos cinco horas al reloj, cuatro botellas de vino, varios enteros a nuestra tensión arterial. ¿No acabaríamos por desmitificar unos sucesos deformados por buscadas alucinaciones?» (11)

Y no es solamente que el vino haya provocado en los asistentes a la juerga una determinada exaltación sino que, en ocasiones, la obcecación obnubila y se confunden los términos: tomamos por marco adecuado lo que no pasa de ser artificiosa ambientación surgida al socaire del dinero. Luis Caballero que ha vivido, sin duda, muchas dolorosas experiencias, se manifestaba así en 1973, como si de un ¡ay! del cante se tratara: «Ya va quedando atrás la juerga de señoritos anacrónicos para de una manera verdaderamente señorial cantar para todos y no siempre para los mismos. Ahí están los festivales, los recitales, reuniones de alta calidad y toda una producción discográfica digna de contar en las más completas discotecas del mundo.» (12)

Y será el propio Luis Caballero el que ponga las cosas en su sitio sin caer en la rutinaria inercia de elogiar las excelencias del cuarto sin saberle encon-

trar sus inconvenientes. Que también los tiene -o los tuvo- sin duda: «Pero el cuarto, que pudo ser santuario y cátedra de pureza, fue al mismo tiempo, irremediablemente, antesala de prostíbulos o el prostíbulo mismo. ( ) Justo es que el cante no continuara siendo lujo de ricos ni hermético privilegio minoritario.» (13)

Yo estoy convencido de que el cante, como cualquier manifestación que alcance categoría de arte, no puede ser popular en el sentido de que llegue a todos y que todos sepan calibrarlo. Las calidades, en su más alto concepto, sólo podrán ser entendidas por los más capacitados, por los más sensibles, por aquellos que tengan un mayor grado de espiritualidad y nobleza. Que nadie se ofenda por eso pero así es. Bach no es músico para ser gozado por todos ni todos pueden comprender a Góngora; Moore, por mucho que lo exhiban en los parques ingleses, *llega* a poca gente y aunque parezca lo contrario y todo el mundo se apresure a decir que es buenísimo y que le gusta mucho, sólo algunos son capaces de captar en su integridad a Velázquez.

Con la seguiriya, salvando todas las distancias que haya que salvar -o que algunos impongan que se salven- ocurre lo mismo. Está de moda decir: «A mí el flamenco me encanta» pero, seamos sinceros: en el fondo, ¿cuántos hay que saben de verdad de qué va la cosa?

Tendremos que utilizar otra cita de Luis Caballero para seguir poniendo las cosas en claro: «El cantaor no termina en sí mismo. Su prolongación la encuentra en un círculo ambiental de cabales, predestinados y predispuestos artífices del clima milagroso donde acabará apoyándose, entregándose, encontrándose al fin para elevarse disparando o emanando su cante. Lo que hace suponer que el cante moriría, no por falta de cantaores, pero sí por la desaparición total de *señores* que sepan escuchar.» (14)

Quizás lo que voy a decir escandalice a más de uno pero, a mi juicio, esa prolongación que el cantaor encuentra en su cante no tiene que producirse forzosa ni exclusivamente en el círculo cerrado de los pocos que le escuchen físicamente cerca dentro de los límites del cuarto. Su cante se proyectará y encontrará adecuada sintonía también en el espíritu de todo aquel que sepa escucharlo a través del disco, se encuentre donde se encuentre. Ellos serán esos «privilegiados y predispuestos» que decía Luis Caballero y no los que -inmerecidamente en la mayor parte de los casos- gozan del privilegio de oírlo de cerca (y digo bien: oírlo, porque son pocos los que saben escuchar.)

Y ahora se plantearía un nuevo debate: el disco, ¿le ha hecho bien o le ha hecho mal al cante?

Ya hemos visto que, los que reverencian la autenticidad del cante escuchado de cerca y en el ambiente íntimo del cuarto, encuentran en el disco deficiencias y limitaciones. Puede ser. Es más: es indudable que, con arrobo, sin excesos de vino, con el respeto requerido y la unción debida, no hay como escuchar el cante entre un grupo reducido de auténticos aficionados. El cantaor se sentirá a gusto y, en la mayor parte de los casos, se explayará a plena satisfacción. Y aquí podríamos decir de nuevo: sí, pero... Sí, ya que comparto por completo que es la mejor forma de escuchar el cante pero en

modo alguno puede reivindicarse que sea la única ni se debe menospreciar la función del disco. Si el cante se hubiera encerrado en el cuarto, sólo para unos cuantos privilegiados (y désele al término el significado que se quiera), sin hacer grabaciones, ¿dónde estaría hoy? Pues, sin duda alguna, donde están los cantes del Planeta, del Sr. Cagancho, del Fillo o de Silverio, es decir, en ninguna parte. Por mucho daño que se empeñen algunos en decir que el disco ha hecho al cante, infinitamente superior es el bien que le ha proporcionado. Por lo pronto y sin querer entrar en otras consideraciones, ni más ni menos que conservarlo. ¡Ahí es nada!

Matrona, al que cabe encuadrarlo sin duda en la vieja escuela, nos dice: «El gramófono ha hecho mucho bien y mucho mal, nos ha dado a conocer en el mundo entero. Pero hizo mucho daño, el daño de quitarle pureza. Ahora el gramófono hace mucho bien al aumentar la difusión del arte flamenco.» (15)

En el momento de analizar las ventajas y las desventajas que el disco aporta al cante y admitiendo de entrada -como ya se ha hecho- el enorme beneficio de conservarlo, hay que considerar de qué clase de disco hablamos. No tiene nada que ver el cante que se conseguía en las grabaciones de los comienzos del siglo XX con el que se obtiene hoy. Como dice José Blas Vega: «con discos de 78 revoluciones por minuto, el cantaor estaba obligado a acelerar o a ralentizar el cante para que cupiera bien en el tiempo de que se disponía. ( ) Este problema desaparece con el microsurco y no digamos ya con el CD.» (16)

Indudablemente, en los primeros tiempos y hasta no alcanzar la perfección técnica de que hoy disponemos, las grabaciones afectaban mucho al cante, que quedaba condicionado a lo que exigían los medios técnicos del momento. José Menese comentaba al respecto: «El flamenco empezaba a divulgarse a través de grabaciones, cuyos primeros soportes, de escasísima duración, se avenían mejor a los cantes cortos y ligeros.» (17)

Claro que siempre hay opiniones para todos los gustos y a pesar de las deficiencias técnicas que pudieran ofrecer las grabaciones primitivas, los hay que las prefieren por el grado de pureza y autenticidad que conservan. Al respecto, Jaime López Krahe -que fuera Presidente de «Flamenco en France»- nos dice: «Se trata de las primeras grabaciones (1907 - 1925), cantes puros todavía, liberados de la influencia que el disco ejercerá más tarde en la evolución del flamenco.» (18)

La realidad, sin embargo, es que, en las deficientes grabaciones iniciales e incluso en todas las que se realizaron en la primera mitad del siglo XX, el cante difícilmente podía apreciarse con justeza. Intuíamos apenas lo que ese cante sería, escuchado directamente. Porque es indudable que existía un abismo entre el cante nacido en una reunión y lo que escuchábamos luego en el disco. Y no sólo porque las grabaciones fuesen defectuosas sino también por otras dos razones: una, porque el cantaor daba de sí algo muy diferente según fuera el ambiente en que se encontraba; otra, porque muchos de los cantaores antiguos alcanzaron la posibilidad de grabar cuando estaban ya en declive, sin facultades y eran sólo una sombra.

Romualdo Molina nos dice que «Pareja, que gozó de amplias facultades,

había perdido parte de las mismas hacia finales de los 20, cuando el gramófono de placa alcanzó su apogeo flamenco y, aunque seguía en activo, no quiso grabar. Rafael comentaba que Juan Breva no debía haberlo hecho cuando lo hizo, después de retirado, ciego y a poco de su muerte: *es imposible con sus discos hacerse una idea del cantaor que fue.*» *(19)*

¡Y fueron tantos los que grabaron así! En muchos casos, al escuchar hoy los discos, su cante resulta penoso y decepcionante. Patético, incluso.

No hace mucho me preguntaba un joven e incipiente aficionado, con loable afán de aprender: «¿Usted cree que el cante de Chacón era tan bueno como dicen? Porque he comprado unos discos suyos y no me gustan nada.» Lo comprendo. Hace falta conocer bien todas las circunstancias, tanto las relativas a la salud de Chacón cuando grabó como las que conciernen a las condiciones técnicas en que lo hizo, para entender que media un abismo entre lo que fue el cante de Don Antonio -y ahí está el testimonio escrito de cuantos le conocieron- y lo que podemos escuchar en las grabaciones que hizo.

Y no sucede siempre así con los discos, por ejemplo, de Chacón, de Juan Breva, de Pastora en sus comienzos, de Manuel Torre y de tantos otros sólo porque los medios de grabación fueran muy elementales sino porque el cantaor de entonces no sabía cantar en un estudio. Si se le sacaba de su ambiente natural, era otra persona. Fernando Quiñones, hablando de Manuel Torre, lo comentaba con acertadas palabras: «Su discografía toda es una ceniza, una pálida sombra de su arte; no pudo ser más que así, tanto por los materiales de grabación de la época como -y creo que sobre todo- porque el que se llamó primeramente Niño de Jerez, nunca debió tomarse en serio el invento de las placas.» (20)

Manuel Ríos Ruiz también incide en el tema cuando escribe: «Muy pocos críticos tienen presente que en el disco pocas veces consigue el cantaor su más lograda expresión y no advierten que aunque la técnica discográfica se haya modernizado superlativamente, un cantaor en el estudio de grabación llega en contadas ocasiones a ese momento cenital que puede alcanzar en la reunión, en la intimidad, en el ambiente apropiado, ante un buen público, por muy profesional que sea.» (21) Del mismísimo Enrique Morente dice José Manuel Gamboa: «Por muy diversos motivos, que no cabe exponer aquí, en pocas ocasiones ha podido expresarse a gusto dentro del estudio, y es por ello que quien lo conoce sabe que sus discos rara vez le hacen total justicia, por mucho que rebosen calidad.» (22)

Esto de que el cantaor resulta poco menos que irreconocible en sus grabaciones y que el disco no refleja la grandeza cantaora del artista es muy discutible y se ha dicho ya de muchos. Supongo que no siempre ajustándose a la realidad. No es el caso de Morente cuya calidad está ya más que contrastada y no cabe la más mínima duda, pero de otros... ¡quién sabe! Cuando los cantes en un disco no suenan a la altura deseada, resulta muy socorrido recurrir a eso de que el cantaor no da de sí en la grabación todo lo que lleva dentro. En realidad, sucede en muchos casos, que el cantaor dentro lleva poco y el disco lo único que hace es poner en evidencia al artista descubriendo su mediocridad.

Acerca de esto, comenta el crítico Paco Vargas: «De todos es conocido que algunos cantaores nunca dieron -porque no quisieron o porque no pudieron- su verdadera talla en el estudio. Hecho aceptado por todos -como tantas cosas en el flamenco- pero que a mí me provoca cada día más dudas razonables sobre la auténtica valía del artista en cuestión: algunos ejemplos nos podrían servir para ilustrar la hipótesis pero no es ése el tema que nos ocupa y dejaremos la cuestión para otra ocasión.» (23)

Hay que tener en cuenta, además, otra cosa: el cantaor, al profesionalizarse cada vez más, fue aprendiendo a cantar a cualquier hora y en cualquier medio prescindiendo -siempre relativamente, ¡claro!- de la necesidad de cantar de forma sublime en los momentos claves de ambiente, inspiración y duende. Hacerse profesional del cante, o lo que es lo mismo, profesionalizarlo, implica variar muchos esquemas que se tenían -y que aún se tienen en la mente obtusa de algunos- por inamovibles. No se trata de cantar mecánicamente sino de saber hacerlo a la manera profesional, siempre que las circunstancias lo requieran y sin estar sólo a la espera de que se presente el mágico y soñado duende.

Pedro Calvo lo decía recientemente: «Una velada apacible, marcada sobre todo por la profesionalidad. Y el flamenco también es esto: desempeñar un oficio artístico lo mejor que se sabe y lo mejor que se puede. Si la magia viene al escenario, mejor; aunque tampoco hay por qué exigirle todo el rato a este género que se produzca necesariamente en un estado milagrero o de trance *duendístico*.» (24)

El cante ha venido profesionalizándose desde el nacimiento del café-cantante y así ha seguido hasta la aparición del CD en nuestros días, pasando por tablaos y festivales. Ya lo decía Manuel Ríos Ruiz en 1983: «En los cafés cantantes, el cantaor, al practicar el cante con asiduidad, fue tomando oficio y desarrollando facultades, interés y voluntad de superación frente a la competencia y al público. El dinero entró también en funciones, se cotizaron los buenos artistas, los cantes legítimos y la variedad de estilos, y el cantaor buscaba en sus adentros y sacaba a relucir con la voz los más raciales sonidos que podía concebir, la originalidad y la personalidad dentro de las formas antiguas.» (25)

Esto confirma que el artista profesional supera en gran medida estas necesidades de la ambientación y demás, imprescindibles en épocas primitivas. Y no se trata ya solamente de carencia de profesionalidad -en el buen sentido de la expresión- y de no saber cantar en un estudio; se trata de algo más profundo y auténtico que nos exponía con acierto Caballero Bonald en 1988: «El cantaor de hace un siglo se limitaba a narrar su personal y dolorosa historia, era intérprete de su propia vida y rara vez pudo hacer de su arte un producto de transacción comercial. Pero también sería absurdo suponer que en la inmovilidad de esas fórmulas comunicativas, enraizadas en la miseria material y espiritual de su pueblo, reside la única posible grandeza del cante. Las perspectivas no son hoy las mismas y el cantaor se ha convertido en un profesional, pertenece a otras esferas vitales: ya no es el protagonista de esa patética intimidad que el flamenco pone de manifiesto, sino el

transmisor de una herencia expresiva latente aún en ciertos rincones andaluces.» (26)

Lo que, en otra ocasión, viene a corroborar con estas acertadas palabras: «La verdad del flamenco depende de la forma en que se sepa actualizar su propia tradición.» (27)

Claro que, a su vez, cada cual quiere conservar la tradición a su manera y es penoso comprobar cómo algunos entienden que se guarda mejor escondiéndola. Frente a los espíritus abiertos -entre los que quiero encontrarme- que entienden que guardar la tradición consiste en mantenerla viva, revitalizándola con nuevos aires cada día, están, digo, los de mentalidad mezquina que interpretan que sólo se preserva bien el cante manteniéndolo encerrado y oculto. Creen que las cosas han de ser siempre como eran porque todo tiempo pasado fue siempre mejor. Y se agarran a lo que ellos entienden por tradición ahogándola en la memoria y presentándola como algo petrificado y fosilizado. El cante, en vez de árbol fecundo de generosa prole se convierte así en fósil y momia. En esa misma línea estaban todos cuantos quisieron encerrar el flamenco en el cuarto, bajo llave incluso, alegando que sólo allí, en la intimidad de sus cuatro paredes -que únicamente a ellos pertenecía- estaba la más profunda realidad del cante. Sólo para ellos. Y cuando ellos se murieran, ¿qué?

Por desgracia son muchos los casos de los que entendieron que la pureza se conservaba en el secreto. A José de los Reyes, «El Negro», costó Dios y ayuda conseguir que grabara; Juan Talega no canta en público hasta que no tiene 60 años; Diego del Gastor grabó poquísimo por las mismas razones intimistas... ¡Qué pena! ¡De cuántas cosas nos privaron para siempre! Y hoy todavía hay quien adopta posturas similares. Como Manuel Morao cuando alardea de que la verdad del cante sólo la conoce él y para él solo se la guarda. (28)

Esa misma resistencia a darnos a conocer el arte que atesoraba, nos privó igualmente y para siempre del cante de Joaquín el de la Paula. José Monleón nos cuenta lo que le dijo su hijo Enrique: «Mi padre no quería grabar discos. Le parecía que no estaba bien que le oyeran cuando quisieran sin pagarle nada y quizás sin entenderle. Ya sabe Vd. como eran los viejos. Para mi padre el cante era una cosa muy seria y quería ser él quien dijese cuando se cantaba. Un disco era como venderse para siempre. Sin embargo, y después de muchas tentativas, yo conseguí convencerle para hacer un disco. Le dije que ya era viejo y que a nosotros nos gustaría seguir oyéndole una vez hubiese muerto. Le pareció bien y aceptó el contrato. Recuerdo que tenía que grabar en Barcelona y que la casa nos mandó los billetes. Pero, pocos días antes, se puso enfermo. Era en el año 33. Mi padre murió, sin hacer el disco, a los cincuenta y nueve años.»

Sin embargo, integridades aparte, cabe sospechar que mediasen también, y mucho, los intereses mercantiles porque el propio Enrique comentaba más adelante : «Una vez vinieron unos forasteros con un magnetofón y me pidieron que cantase. Lo hice, y luego sólo me dieron setecientas pesetas.» (29)

A lo que se ve, el dinero pudo influir mucho en la resistencia a grabar.

Pero no nos desviemos del tema: ¿convenía mantener celosamente encerrado el cante en el cuarto para que no fuera a desvirtuarse divulgándolo? Ya hemos visto opiniones a favor y en contra. Veamos sólo dos más. La primera, en contra de la difusión. Escribió Ríos Ruiz en su momento: «Ni ayer los cafés cantantes, ni ahora los tablaos flamencos, los festivales y los recitales individuales, con toda su repercusión, tienen para el aficionado y para el verdadero cante flamenco la densidad, la enervación, el contenido emocional que se vive en la fiesta reducida.» (30)

La segunda, a favor. Decía Manuel Barrios: «Es lo que el tablao consuma rescatando el cante, el baile y la guitarra de su ámbito cerrado y sombrío, al que sólo tienen acceso unos privilegiados que, a fin de cuentas, no sabrán apreciarlo.» (31)

Este rescate del cante que pregona Barrios no se produce exclusivamente a través del tablao; más aún: se produce fundamentalmente a través del disco. Mercedes García Plata lo manifiesta de forma incuestionable: «La grabación sonora representa la manera más fidedigna para recopilar, por lo tanto conservar y rescatar las voces del pasado que tanto veneramos los aficionados y los teóricos.» Para proseguir más adelante: «Pero, escuchar e imitar un disco, por muy bueno que sea el cante grabado, no es lo mismo que estar al contacto de un gran maestro que enseña la emulación.» (32)

Y aquí entraríamos en otro gran debate: ¿se puede aprender el cante, o mejorarlo al menos y perfeccionarlo, escuchando discos? ¿O es, por el contrario, el contacto con el maestro, escuchándolo directamente, el único método válido? Como siempre, hay que saber situarse en las circunstancias de tiempo y espacio en que uno se encuentre. Los que desdeñan hoy el aprendizaje o perfeccionamiento a través del disco y ensalzan, por ejemplo, cómo aprendió los cantes el Nitri escuchando a su tío el Fillo (digamos de paso que está por demostrar que fuera así), olvidan lamentablemente que, en esa época, no había posibilidad alguna de escuchar discos. Y olvidan igualmente que, en el momento en que el disco convive ya con el cante en el cuarto, difícilmente podría aprenderse algo escuchando las grabaciones que se hacían dada su escasa calidad técnica. Y olvidan por último que, para un cantaor novel de hoy, no está al alcance de la mano escuchar a los maestros en la intimidad de la reunión y sí lo está en cambio hacerlo a través de los discos.

Hay unas palabras muy reveladoras de José Menese en relación con lo que venimos comentando: «Con Mairena aprendí a través de vivencias comunes: íbamos juntos a todos sitios, al principio. Ahora ya no se suena flamenco porque no se aprende de vivencias ni de relación entre cantaores, sólo de grabaciones. La profesión se ha puesto de una manera que cada cual va a lo suyo, trinca la tela y sale corriendo.» (33) Dos consideraciones esenciales pueden extraerse de estas palabras: en primer lugar, la reafirmación de cómo se aprende de un maestro compartiendo vivencias, lo que es innegable; en segundo lugar, cómo eso ya no es posible llevarlo a cabo debido a lo mucho que han cambiado las cosas. Y, a su vez, cuando tenemos que lamentar que el aprendizaje ya no puede hacerse bebiendo directamente de las fuentes

originales, podemos celebrar que gozamos de unas posibilidades con el disco como no las hubo nunca. Jamás se dispuso de tanto material y tan bien hecho.

En relación con estas formas de aprendizaje podemos traer a colación aquí lo que Miguel Acal le decía a Génesis García Gómez: «Mairena no aprendía de grabaciones sino que estudiaba viviendo. No tenía discoteca, ni fonoteca, no era un estudioso en el sentido habitual de coger un sonido y darle vueltas. No. Él vivía.» (34)

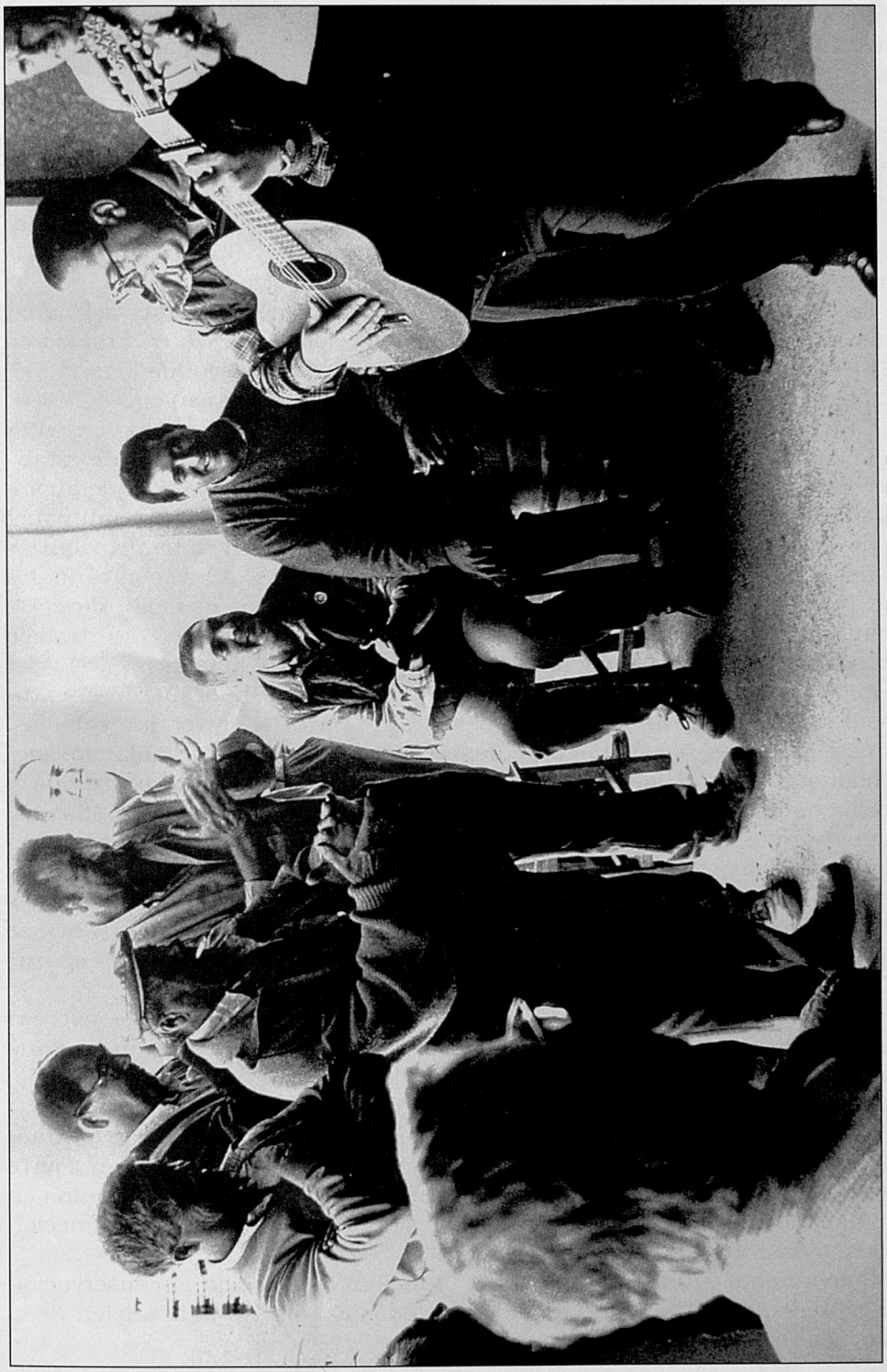
Todo hay que entenderlo siempre en sus justos términos y, sin duda, aprender del maestro de viva voz es algo inmejorable. Pero tampoco hay que desdeñar las oportunidades que ofrece el disco. Se puede tener un maestro, o dos, o tres en el mejor de los casos y el principiante profundizará de sus cantes pero con los discos -con los buenísimos discos que se hacen hoy- contará con una gama completísima de voces, de estilos, de tonos, de matizaciones, de cantes diferentes, en una palabra. Y eso, por mucha autenticidad que quiera negársele, no es nada despreciable tampoco.

Pero, independientemente de que, para el novato, sea un buen método o no escuchar discos para mejorar el cante, hay un hecho innegable a favor del disco en la historia del flamenco: ha salvado para siempre el cante y el toque, como el cine y los videos son medios adecuados para salvar el baile. Ya no se perderán nunca.

Esta función esencial del disco ha sido reconocida prácticamente por todo el mundo. Ya hemos visto algunos testimonios que así lo avalan. Pero hay otros que también merecen citarse. Por varias razones, además. Antonio Mairena, por ejemplo, del que acabamos de ver que no *aprendía* de los discos, les tenía sin embargo una especial reverencia y consideraba que su función en la historia del cante era fundamental. Cuando escribió con Ricardo Molina aquella obra que se consideró en su momento poco menos que la Biblia del flamenco, dijo, refiriéndose a los viejos estilos: «Tan sólo una antología exhaustiva podrá recoger todas estas formas que muy pronto, por desgracia, acabarán por perderse completamente.» (35)

José Blas Vega se encargó de elaborar, en gran medida, esa antología que reclamaba Mairena y que, sin ser realmente exhaustiva, se llamó Magna. En el folleto que acompañó a la misma, escribía Manuel Ríos Ruiz: «La importancia de las grabaciones discográficas en el género del cante flamenco es superlativa por diversas razones. ( ) Al ser la música flamenca -sus melos y melismas- imposible de llevar al pentagrama en toda su intensidad y diversidad de matices, sólo puede ser salvada y conservada en su rica dimensión a través del registro sonoro. ( ) El disco, por lo tanto, es esencial desde hace algunos años, para estudiar y conservar el cante. Y andando el tiempo, será imprescindible para conocerlo. ( ) Como escribió Eugenio Noel, *el cante no cabe en el papel.* Mas el cante sí cabe en el disco.» (36)

Yo mismo también aporté mi opinión al escribir: «Con la aparición del disco en el mundo del flamenco en 1901 comienza lo que podríamos llamar la Historia del Flamenco. Contamos con el documento necesario. A partir de ahí sabemos ya cómo era el cante. Se han acabado las elucubraciones intuitivas



Fiesta de cabales en Lebrija. (Foto Keeler, 1998)

deduciendo a base de imaginación y fantasía cómo cantaban Silverio o el Nitri. El disco representa el testimonio de una voz grabada para siempre. Y así se escribe la Historia del Flamenco.» (37)

José Blas Vega, pionero en tantas cosas, dijo en su momento: «La época actual de la discografía flamenca puede decirse que se inicia con la implantación del microsurco, y básicamente con la aparición de la Antología del Cante Flamenco, de la marca española Hispavox en 1954.» (38)

Con la fecha de publicación de dicha Antología, se producen a veces confusiones. Unos hablan de 1954, otros de 1956 y otros de 1958. La primera y la última de estas dos fechas están totalmente justificadas; la segunda, no.

La comúnmente llamada Antología de Hispavox, con Perico el del Lunar como principal asesor en su selección y confección, apareció en Francia en 1954 editada por la casa Ducretet-Thomson. Con posterioridad, en 1958, siembre bajo los auspicios de Hispavox, fue editada en España.

La aparición de la mencionada antología supuso un hito sin precedentes en los ámbitos flamencos y significó la regeneración de un cante que estaba en evidente decadencia. Así se ha reconocido unánimemente aunque ahora, las voces discrepantes de algunos -que nunca pueden faltar- quieren poner en duda su calidad y su trascendencia. Son los menos, sin embargo, y quizás no deban ser tenidos muy en cuenta. Son muchos más, por el contrario, los que realzan su significado. Génesis García Gómez, por ejemplo, dice: «Al recibir el Gran Premio de la Académie Française du Disque, este trabajo discográfico atrajo la atención del mundo todo sobre el flamenco.» (39)

A Fernando Quiñones, siempre tan exuberante, se le desbordó el entusiasmo : «Sí, Hispavox fue como el tiro que lanza a correr los caballos. Estábamos todos haciendo carpetitas de discos, buscando, hablando, moviéndonos... Existía la inquietud pero la iniciativa de Hispavox, nacida y crecida en Francia, nos dio a conocer un montón de cosas que ignorábamos. Sigue estando muy bien hecha : el tiempo no la ha deteriorado. Nos enteramos de muchos cantes que no conocíamos, de nombres ignorados; teníamos ideas básicas, fundamentales pero nada más. ( ) La Antología de Hispavox es presentada en España en el 58 con el orgullo de haber salvado un arte que se desvirtuaba, *olvidada la solera maciza del cante flamenco de la gran época.*» (40)

En parecidos términos y con carácter de afirmación definitiva se expresa Manuel Ríos Ruiz: «Hay que reconocer una vez más los méritos que para la etapa de la revalorización del cante aportó la Antología del Cante Flamenco, editada por Hispavox en 1954.» (41)

Este reconocimiento a la importancia que tuvo la publicación de la Antología se manifestó igualmente en Francia, como podemos leer en Pierre Lefranc: «La Antología del 54 tuvo varios efectos. Sacó el cante de la ruina en que había caído en España misma, y que se puede evaluar en la producción de los años anteriores, desde 1940.» (42)

Creo que queda bien patente que la función del disco en la conservación del cante es indiscutible y que, de entre todos los discos, la aparición de la Antología de Hispavox fue fundamental.

Sobre si el cantaor es siempre mejor cuando se *arranca* en circunstancias ambientales favorables o sobre si en el disco el cante baja enteros habría todavía mucho que decir. Y, puesto que así es, vamos a recordar algunas cosas.

Suele prepararse adecuadamente el estudio - o, al menos, solía hacerse a veces - con unas copas y unas tapas que dieran, en la medida de lo posible, la ambientación imprescindible al cantaor. Así se procuraba *calentar* el terreno de la manera más conveniente. Sin embargo, cuál vaya a ser el estado anímico del artista y de qué manera responda es algo que nunca se llega a saber.

Cuenta José Manuel Caballero Bonald algo muy curioso relativo a la grabación que efectuó Antonio Calzones cuando preparaba el Archivo del Cante Flamenco que editó Vergara: «No podríamos precisar con exactitud qué cúmulo de circunstancias promovieron ciertas dispersiones en la reunión que preparamos para oír a este introvertido, ferviente y casi anónimo cantaor. Nos acordamos muy bien que aquella misma mañana cuando fuimos en su busca prorrumpió sin que nadie se lo pidiera y sin guitarra que lo estimulase, en un largo, estremecedor arranque por seguiriyas. Las condiciones ambientales eran más bien improcedentes. Un despiadado sol caía sobre un patio de vecindad, se oían perturbadores ajetreos, hablaban a voces al lado nuestro. De pronto, aquel grito de Calzones recorrió el patio como un inusitado meteoro, enmudeciéndolo y deshabitándolo. Sólo fue un anuncio, una momentánea prueba de poderío e integridad que se instaló imborrablemente en nuestro recuerdo. Pero no era posible aprovechar entonces aquella prometedora racha comunicativa; tuvimos que esperar a que llegase la tranquila madrugada, en una venta de la carretera de Jerez. ( ) Calzones cantó aquella noche un amplio muestrario de estilos. ( ) Se palpaba la obstinada lucha del cantaor, sus desesperados esfuerzos por salvar aquellas ocultas cortapisas que bullían en el ambiente. Rodeado de un clima propicio, en la negra y alta noche, Calzones se sentía más amarrado a la rigidez que bajo el disolvente y bullicioso sol de la mañana. Ya hemos aludido a esta manifiesta imprevisión del cante: o se anula a sí mismo, sin saber por qué, o surge inesperadamente de sus propias cenizas. *En el flamenco* -nos dijo Calzones- lo *único que vale es el chorro de emoción que a uno le duele por dentro; cantar mejor o peor, según las facultades de cada cual, no importa tanto. Antonio Mairena, por ejemplo, canta siempre tan bien que ya ni gusta.* Calzones es, sin duda, un típico cantaor condicionado por el azar: en sus mismos agobiadores forcejeos se perfila la luminosa integridad de su cante.» (43)

No era ni siquiera un estudio más o menos preparado sino el ambiente más propicio que pudiera soñarse, en la madrugada, en una venta en las afueras de Jerez y entre cabales. El cuarto auténtico. Y sin embargo, el cantaor no se sintió a gusto y en su pelea con el cante, no triunfó precisamente. En la mente de todos resplandecía el grito a pleno sol de la mañana. Teorizar y menos aún dogmatizar sobre la situación ideal en la que el cante sublime pueda producirse induce inevitablemente al error. El cante no sale forzosamente bien cuando se le prepara con mimo y por adelantado. Y, por supuesto, nunca es posible anticipar cuándo va a presentarse.

En este aspecto, es curioso constatar la opinión de Hipólito Rossy: «Hay quien cree que el cante flamenco brota de la garganta de los andaluces y de los gitanos por generación espontánea, porque les sale del alma. ( ) Nada más lejos, sin embargo, de la realidad. ( ) El flamenco que oigamos cantar en la taberna o en el campo, en el taller o en la cantina minera, en el teatro o en una fiesta íntima, está tan prefabricado como la ópera que pueda oírse en la Scala de Milán o en el Liceo de Barcelona.» (44)

En realidad, el cante espontáneo surge cuando menos pueda esperarse y, además, no puede ser de otra forma. Frente a los que discuten la autenticidad del cante en el teatro, en el tablao, en el estudio de grabación y, en consecuencia, en el disco alegando que sólo ha de producirse en la intimidad del cuarto, yo me pregunto : ¿no se prepara también por anticipado la juerga? ¿No se elige el sitio, se llama al cantaor, se determina la hora y se organiza el ambiente? En cierto modo, y siempre en términos relativos -que es como conviene hablar de ordinario- ¿no hay un paralelismo previo en los preparativos que se requieren?

Lo que resulta indudable es que, se prepare o no se prepare, al final el cante sale cómo y cuándo quiere, sin que sea posible nunca anticipar los resultados. En esos horrendos festivales que se montan hoy, por ejemplo, en un campo de fútbol y ante una masa vociferante e inculta, un cantaor, por sabe Dios qué razones ocultas e inexplicables, puede sentir profundamente el pellizco del cante. Y Manuel Torre podía pasarse una madrugada entera, en medio del ambiente más propicio, sin entablar comunicación alguna con los célebres *sonios negros del duende.*

También resulta curioso comprobar cómo reacciona el artista ante su propia obra grabada. Oírse a sí mismo produce satisfacción en unos y espanto en otros. El Niño Ricardo, por ejemplo, decía: «Yo nunca escucho lo que grabo en discos. Me molesta oírlo.» (45) Aceptar este desdoblamiento de la propia personalidad resulta para algunos insoportable.

Haciendo un inciso, podríamos recordar lo que le ocurrió a Unamuno. D. Miguel era rector de la Universidad de Salamanca y catedrático de griego en la Facultad de Letras de la misma. Esta Facultad estaba en la planta alta del Palacio de Anaya, donde tuve la suerte y el privilegio de estudiar años más tarde. En la planta baja estaba la Facultad de Ciencias. En la escalera principal que las comunicaba, colocaron un busto de Unamuno y cuentan que, a partir de entonces, el rector renunció a utilizarla, subiendo siempre por otra estrecha y secundaria situada al otro lado del patio. Al parecer, D. Miguel no soportaba verse desdoblado en la efigie. Lo mismo debía ocurrirle al guitarrista cuando se escuchaba.

Otros en cambio han reaccionado de manera muy diferente. José Blas Vega cuenta la impresión enorme que le causó al Borrico escuchar su primera grabación: «Y recuerdo todavía con emoción esas lágrimas y no ya *el real de cada lágrima,* al escucharse en el control con el sonido impresionante de su propia voz, oscuramente esplendorosa, y de su eco. Un eco que se ha apagado en la llama viva de su voz pero que, por milagro de la técnica -*lo que inventan los gachós*- nos quedará en el permanente recuerdo de la historia

del cante, mientras que los hombres sigan teniendo capacidad de amar y llorar ante una guitarra.» (46)

¿No bastaría esta emotiva reacción del Borrico para justificar, por sí sola, la trascendente misión y función del disco?

Otra escena cargada igualmente de intensidad y emoción la describe Romualdo Molina, tras una actuación de Antonio Mairena en Morón, en 1963: «Alfonso Eduardo Pérez Orozco había conseguido un magnetofón Grundig portátil, alemán (a pilas, tecnología punta, que era de los primeros que llegaban a España) y en el que grabó lo mejor del Gazpacho, para darlo en diferido por Radio Vida. ( ) Cuando Antonio se escuchó por la radio, enloqueció como cualquiera que lo escuchase en vivo o diferido. Vino a la emisora a escucharlo, y allí estuvimos largo rato él y yo, repitiendo la seguiriya una y otra vez, alucinados.» (47)

Un poco anticuados quizás, en esta época de mensajes a través de e-mail e internet, Luis Caballero y yo nos intercambiamos con frecuencia cartas; cartas a la manera tradicional, con sello, sobre y por Correos. En una de la primavera pasada en la que, en vez de fecha, escribía: *A mediados de un abril verde rabioso,* me decía : «Hace unos días me encerré y si me hubieras visto de llorar escuchando a Caracol y al Chaqueta, me hubieras tomado por ese pobre aficionado que llora -siempre lloró- verdaderamente malherido por esta asquerosa vida, *vida que no es noble, ni buena, ni sagrada.*»

Si un hombre con más de ochenta años, harto de cantar y de escuchar cantaores, llora con un disco de Caracol o de Chaqueta es, a partes iguales, porque el cante de Caracol y el Chaqueta es grande y porque una grabación bien hecha no desmerece en nada del natural. Queda muy bien eso de menospreciar el cante en un disco arguyendo que, como en el cuarto, no hay nada. Vale. Vamos a admitir que la mejor manera de escuchar flamenco es en la reunión íntima de cabales (que no es lo mismo que el cuarto tradicional de señoritos troneras, privilegiados porque pagaban -cuando lo hacían- , prostitutas, borrachos y aduladores). Pero una vez admitida esta premisa, nadie va a convencerme de que el cante no puede sentirse profundamente escuchado en un disco. Serán imprescindibles -eso, sí- una gran calidad técnica y una ambientación adecuada. ¿Cuál? Ésa que decía con precisión inmejorable Elías de Tejada y que recoge González Climent: «El cante jondo precisa del recogimiento, de la soledad y del silencio.» (48) Exacto. Sin ruido, sin charlas, sin falsos aderezos y nunca jamás, nunca, como música de fondo. El cante hay que escucharlo concentrándose exclusivamente en el cante. Es un rito solemne, ceremonioso sin ceremonias que exige ensimismamiento, dedicación íntegra, unción.

Alguno me tildará de partidista o exagerado pero me atrevo a afirmar que uno, solo en casa, con la devoción y el recogimiento debidos, podrá escuchar el cante como en ningún sitio. Léanse, como ilustración, algunos pasajes del artículo «Vino profundo», de Félix Grande. (49) A solas consigo mismo y con el cante, enajenado, transido, con devoción y fervor, como en éxtasis, el cante puede sentirse con absoluta integridad.

Escuchado así, el cante resulta sublime. Al cante no le otorga categoría la

ambientación, ni la presencia de los cabales, ni el cuarto: el cante es sublime por sí mismo. Lo que hace falta es saberlo escuchar bien. ¡Cuánta razón tenía Chacón! Saberlo escuchar, que significa sentirlo profundamente.

Juan Friede fue -al decir de Luis Caballero- un hispanista judío-polaco-alemán, nacido en Letonia y nacionalizado colombiano que investigó 30 años en el Archivo de Indias de Sevilla. Entró en España en coche, con un amigo, y describe el propio Luis Caballero la deliciosa escena de cómo descubrió el flamenco: «En una mísera taberna de un pueblo bajoandaluz, un hombre le cantaba a otro sentados en una mesa sin más testigos que la indiferencia del tabernero. Era de noche. Bajo la triste luz de una única lámpara y un silencio total, Juan y su amigo se sentaron, y casi sin pronunciar palabra, como asustados ante aquella extraña confesión músico-espiritual, pidieron algo de beber. Juan nunca supo qué estilo de cante podría ser el que en aquel preciso momento cantaba aquel hombre a media voz y casi al oído de su compañero que, como transportado a un mundo lejano, escuchaba en estado de arrobamiento.» (50)

No cabe imaginar reunión más íntima. Diríase que fuese la quintaesencia destilada del más puro cuarto que uno pueda concebir Y aunque suene incluso a blasfemia o fantasía, cuando escucho en silencio, con arrobo y casi en éxtasis un disco en mi casa - en mi *cuarto* a solas y ensimismado, hay algo que se asemeja mucho a esta escena. Y es una situación que, con un buen disco a mano, puede repetirse cuantas veces uno quiera o necesite.

Para concluir, utilizaré mis propias palabras, ya dadas a conocer en otra ocasión: «Somos acérrimos defensores del disco. En eso discrepamos de los puristas a ultranza. Admitimos que Fernando Quiñones tenga parte de razón cuando dice: El *disco no es más que un acercamiento, jamás la realidad del cante, de su mundo emocional.*

O Pohren cuando afirma: *El flamenco verdaderamente grande sólo puede ser experimentado en la intimidad de las pequeñas juergas.*

Indudablemente los dos tienen muchísima razón pero también hay que reconocer que no a todo el mundo le es posible gozar de la integridad de un cante macizo paladeado en la intimidad de una juerga privada. Si la existencia del flamenco se hubiera reducido a transmitirse así, en pequeños círculos cerrados de cuatro amigos cabales, hoy estaría perdido. El disco, con todos los inconvenientes que se quiera nos permite conservar el cante. Y con sensibilidad y veneración, en un sosegado rincón de cualquier casa, a solas, nos permite disfrutar plenamente de él.

En el Capítulo primero de su obra «Memoria del Flamenco», Félix Grande nos transmite la emoción del cante en soledad escuchando un disco. Y desconfiamos, como Manuel Barrios, de la sublime exaltación del valor supremo del cante en la juerga privada en la madrugada. ( ) Naturalmente las posturas radicales nunca son buenas : ni se le debe negar todo al disco ni a la juerga. Pero es indudable que un disco bien hecho, escuchado en buenas condiciones técnicas y con la devoción que se merece, en silencio y con recogimiento, ofrecerá todas las posibilidades imaginables de deleite y emotividad.» (51)

La función del disco, innegable y definitiva, viene plasmada con evidencia en las palabras de Mercedes García Plata: «El progreso técnico ha conseguido, mejor que cualquier otro procedimiento, colegir la tradición oral para bien y para mal. Los aficionados del siglo XXI, al contrario de los del siglo XX, que discutían con efusión a propósito del cante de los cantaores del siglo pasado, ya no entablarán interminables controversias para saber cómo cantaba Camarón de la Isla. Les bastará con escuchar uno de sus discos para que la discusión cese.» (52)

NOTAS

1) Hipólito Rossy: «Teoría del cante jondo», Credsa, Barcelona, 1966.
2) Alselmo González Climent: «Flamencología», Escelicer, Madrid, 1964.
3) Luis Caballero Polo: «Historias de flamencos», Ediciones Giralda, Sevilla, 1999.
4) Ibidem.
5) Manuel Ríos Ruiz: «Rumbos del cante flamenco», Ediciones Picazo, Barcelona, 1973.
6) Manuel Ríos Ruiz: «De cantes y cantaores de Jerez», Cinterco, Madrid, 1987.
7) Manuel Ríos Ruiz: «Rumbos del cante flamenco.»
8) Manuel Ríos Ruiz: «Antología del Cante Flamenco de la provincia de Cádiz», Caja de Ahorros de Jerez - Cinterco, 1983.
9) Génesis García Gómez: «José Menese. Biografía jonda», Ediciones El País-Santillana, Madrid, 1996.
10) Ibidem.
11) Manuel Barrios: «Cartas del pueblo andaluz», Plaza y Janés, Barcelona, 1980
12) Luis Caballero Polo: «¿Somos o no somos andaluces?», Índole Popular, Sevilla, 1973.
13) Luis Caballero Polo: «Historias de flamencos.»
14) Luis Caballero Polo: «¿Somos o no somos andaluces?»
15) José Blas Vega: «Tesoros del flamenco antiguo», Hispavox, Madrid, 1970.
16) José Blas Vega: «La discografía antigua del flamenco (1890-1953)»
17) Génesis García Gómez. Op. cit.
18) Jaime López Krahe: «Restauración de grabaciones históricas (1907-1925)», del libro «El Flamenco Arte Universal», XXI Congreso Internacional de Arte Flamenco, París, 1993.
19) Juan Rondón Rodríguez: «Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana». Apéndice de Romualdo Molina, Ediciones La Posada, Córdoba, 2001.
20) Manuel Ríos Ruiz: «Antología del cante gitano de nuestra tierra», Caja de Ahorros de Jerez-Cinterco, 1986.
21) Manuel Ríos Ruiz: «Rumbos del cante flamenco.»
22) José Manuel Gamboa: «El genio que nos enseñó a vivir... de milagro» Del libro «A Morente», Peña La Platería, Granada, 1994.
23) Paco Vargas: «Un arcoiris flamenco», Revista «El Olivo», agosto, 1998.
24) Pedro Calvo: «Oficio, mucho oficio», La Razón, 18/5/2002.
25) Manuel Ríos Ruiz: «Antología del cante flamenco de la provincia de Cádiz».

26) José Manuel Caballero Bonald: «Archivo del cante flamenco», Vergara, Barcelona, 1988.
27) Génesis García Gómez: «Cante flamenco, cante minero», Anthropos, Barcelona, 1993.
28) Véase, por ejemplo, la entrevista concedida por Manuel Morao a Javier Primo en la revista «Alma 100», nº 15, junio de 2000.
29) José Monleón: «Lo que sabemos de flamenco», Gregorio del Toro, Madrid, 1967.
30) Manuel Ríos Ruiz: «Antología del cante flamenco de la provincia de Cádiz».
31) Manuel Barrios: «Ese difícil mundo del flamenco», Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972.
32) Mercedes García Plata: «Papel y función de la grabación discográfica en la conservación y mantenimiento de las formas tradiciones del cante», Revista de Flamencología, nº 8, Jerez de la Frontera, 1998.
33) Génesis García Gómez: José Menese. Biografía jonda.»
34) Ibidem.
35) Antonio Mairena y Ricardo Molina: «Mundo y formas del cante flamenco», Al-Andalus, Sevilla, 1971.
36) «Magna Antología del Cante Flamenco», Hispavox, Madrid, 1982.
37) Luis López Ruiz: «Guía del Flamenco», Ediciones Istmo, Tres Cantos (Madrid), 1999.
38) José Blas Vega: «La discografía antigua del flamenco (1890-1953)».
39) Génesis García Gómez : «José Menese. Biografía jonda.»
40) Ibidem.
41) Manuel Ríos Ruiz: «Ayer y hoy del cante flamenco», Ediciones Istmo, Tres Cantos (Madrid), 1997.
42) Pierre Lefranc: «París 1954-1960. Los años del resurgimiento del cante». Del libro «El Flamenco Arte Universal», XXI Congreso Internacional de Arte Flamenco, París, 1993.
43) José Manuel Caballero Bonald: Op. cit.
44) Hipólito Rossy: Op. cit.
45) Manuel Barrios: «Ese difícil mundo del flamenco.»
46) José Luis Ortiz Nuevo: «Tío Gregorio Borrico de Jerez». Epílogo de José Blas Vega. Jerez de la Frontera, 1984.
47) Juan Rondón Rodríguez: Op. cit.
48) Anselmo González Climent: Op. cit.
49) Félix Grande: «Memoria del Flamenco», Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
50) Luis Caballero Polo: «Luis Caballero visto por Luis Caballero», Editorial Castillejo, Sevilla 1992.
51) Luis López Ruiz: Op. cit.
52) Mercedes García Plata: «Camarón de la Isla, (1969-1992). Entre tradición y Evolución», Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2002.

SEÑORES Y SEÑORITOS FLAMENCOS, EN EL JEREZ DEL SIGLO XX

JUAN DE LA PLATA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

En primer lugar, vamos a diferenciar estas dos especies que siempre existieron en Jerez, ciudad por antonomasia de señores, pero también de señoritos. El señor es aquél que ennoblece todas sus acciones con la calidad de un humanismo, a veces paternal, pero siempre afectuoso y elegante. Mientras que el señorito es – o era, porque, por fortuna, prácticamente ya ha desaparecido de la sociedad jerezana – un elemento más bien distorsionador, que cuando hablaba avasallaba y empequeñecía a su servidor, haciéndole, incluso, en muchas ocasiones, objeto de sus burlas y atropellos.

Este artículo va escrito en primera persona, porque, con unos y con otros, me tocó vivir – alternar, mejor, circunstancialmente – en aquellos mis jóvenes años de periodista, a mediados del pasado siglo XX, entre los que pudiéramos incluir los años que mediaron desde 1947 a 1970, aproximadamente.

Por mi condición de periodista yo solía moverme, en aquella época, en ambientes muy diversos, viéndome obligado a relacionarme, por motivos profesionales, con gentes de todas las esferas, entre las que no podían faltar las económicamente mejor situadas. Y, naturalmente, en estas capas de la alta burguesía jerezana se podía encontrar de todo y no faltaban, por supuesto, ni los señores, ni los señoritos que, bien por circunstancias de sus negocios – bodegueros en su mayoría – o por sus inclinaciones a la buena vida, eran más bien amigos de la juerga y de la francachela

Los señores flamencos de Jerez, si así les podemos denominar, por su afición al cante y al baile, eran generalmente empresarios bodegueros que, para atender a clientes importantes que llegaban del extranjero a sus bodegas, para cerrar la compra de importantes pedidos, se veían obligados a atenderles, como aún hoy día se hace, llevándoles a comer a sus viñas, dándoles de cenar en sus palacios y, por último, despidiéndoles con la fiesta típica de la tierra: el flamenco. Incluso los que, además, eran propietarios de ganaderías, les llevaban a sus cortijos para que vivieran una jornada de tienta, invitando para ello a toreros amigos.

Este era, y es aún, aunque bastante venido a menos, el ambiente señorial del flamenco, en el que los artistas eran muy bien atendidos, generalmente, recibiendo a cambio de su arte, buen trato, buena paga y una mesa llena de los más exquisitos manjares, para poder saborear, antes y después de la fiesta.

Mientras que el ambiente de la juerga de los señoritos, era siempre improvisado, en cualquier venta de los alrededores de Jerez o en cualquier bar, o sacristía de bodega, tanto de día como de noche; no faltando, casi nunca, la nota de color de alguna hermosa amante o entretenida de turno que, naturalmente, solía llamar más la atención que los propios artistas, acaparando todo el protagonismo de la reunión, ya que este tipo de mujeres, con sus mimos y risotadas a destiempo, entretenían más a los señoritos que los encargados de animar la juerga con sus cantes y bailes.

Las fiestas de los señores en sus grandes bodegas, o en sus viñas, en las noches de estío, eran célebres desde el siglo XIX. Y la más lejana a la que alcanza nuestra memoria, que nosotros tan solo hemos conocido por referencias de quienes la vivieron, es la que se celebró, en el año 1930, en la Viña El Majuelo, con motivo del segundo centenario de las bodegas Domecq, propietarias de las mismas.

Según contaba el viejo cantaor Pepe el Tordo, hace años fallecido, y ya referí yo en mi libro "La Pena Sonora" (Vida, cante y gloria de Manuel Torre), en aquella fiesta actuaron artistas flamencos no solo de Jerez, sino también de Sevilla, de Cádiz, de Utrera y otros llegados de Madrid, además del genial Manuel Torre, en la que sería su última actuación en Jerez. Según se refería, la fiesta duró toda la noche, actuando en ella cerca de cincuenta artistas flamencos.

En la memoria colectiva de los flamencos de Jerez todavía se hablaba de otra fiesta de principios de siglo, celebrada en el restaurante "El Colmado" que duró una semana y que hizo tantos estragos, entre los participantes en la misma, que cuando se hablaba de ella, recordándola, se la llamaba "la semana trágica de Jerez", comparándola con aquella otra funesta "semana trágica" de Barcelona, no flamenca, precisamente. En la de Jerez, se decía que los artistas y los señoritos que participaban en ella, dormían en las mismas sillas y que, de vez en cuando, pedían café, para despabilarse y poder seguir, cantando o escuchando.

Y en el siglo XVIII las fiestas flamencas más sonadas eran las que tenían lugar en la vieja Venta de Cartuja, donde cantaba la gente del bronce, como contrabandistas y bandoleros de la sierra gaditana, según cuenta el historiador Joaquín Portillo; y donde los domingos del verano iban las familias jerezanas a holgarse, pasando el día entre cantes y bailes.

LOS SEÑORES FLAMENCOS

Pero las fiestas flamencas de los señores de Jerez, que también fueron muy sonadas, desde el XVIII, ya en el pasado siglo eran más comedidas y, como mucho, duraban una noche entera. Eso, sí, bien rociadas de los vinos más generosos y los más ricos manjares. Todo, en obsequio de sus más importantes clientes. No hay que olvidar que los organizadores de las mismas, sobre todo, y por encima de todo, eran empresarios, y se debían al negocio.

Estas fiestas, aún se celebran, pero cada día menos, y muy de tarde en tarde, según mis noticias.

Como periodista, yo llegué a asistir, invitado, en mis años de juventud, a muchas de aquellas reuniones, incluso colaborando, si se me pedía, en conseguir la actuación de algunos artistas, amigos míos. Aunque el más llamado a las bodegas era el cuadro flamenco que dirigía el gran guitarrista Sebastián Núñez, quien tenía bien acreditada fama, no solo de artista solvente, sino de hombre muy formal y cumplidor, a quien sus artistas respetaban ciegamente. Sebastián Núñez llevó en principio su cuadro flamenco, junto al veterano maestro Javier Molina; pero cuando este dejó la vida activa, para dedicarse solo a la enseñanza, solía llevar como segunda guitarra a su hijo Chano, a su pariente Pepe Núñez o a Baldomero Pérez y a los cantaores El Carbonero, Canalejas de Jerez, Juan Acosta, El Pili y algún otro; al bailaor Fernando el Bulla; y como bailaoras a la entonces niña prodigio, Angelita Gómez, su gran descubrimiento; a Blanca la Gitana, y otras de la época.

Este era el cuadro flamenco que, normalmente solía acudir a las bodegas de González Byass, donde siempre eran muy bien recibidos, y mejor atendidos, por los propietarios de la firma, los señores González, quienes, una vez terminada la fiesta, solían confraternizar con los artistas, tomando una copa y charlando con ellos. Yo recuerdo que, en los años cuarenta, y parte de los cincuenta, cuando todavía era muy grande la escasez de alimentos, que era tanta la comida que se les ponía, sobre una gran mesa, a los artistas del cuadro flamenco, que éstos nunca se la podían comer, por lo que siempre llevaban bolsas preparadas, para llenarlas de toda clase de viandas, como jamón, queso, gambas, tortilla, carne mechada, etc., etc. Tapas que hoy se siguen sirviendo en las mismas fiestas, pero que ya nadie se lleva, porque todos viven mucho mejor y aunque no haya abundancia, tampoco existe la misma penuria de aquellos terribles años de posguerra, conocidos popularmente como "los años de la jambre". Y nadie les decía nada, ni les llamaba la atención por lo que se llevaban. Es más, yo sospecho que los dueños de la bodega ordenaban que la comida fuese abundante, para que siempre se pudiesen llevar algo para sus casas.

Y en las bodegas de las demás empresas, sobre todo en las de Domecq, ocurría más o menos lo mismo. Y todavía lo recuerdan, con agradecimiento, muchos de aquellos artistas que, de regreso a sus casas, era cuando celebraban la verdadera fiesta, con los suyos, al poderles llevar algo que, normalmente, les estaba vedado poder adquirir y saborear; sobre todo en la época del racionamiento.

En cuanto a la fiesta en sí, ésta solía discurrir dentro de los cauces más normales. Se montaba un pequeño tabladillo, frente a las mesas donde se servía la cena y, al término de la misma, a la hora del café, los habanos y los licores, era cuando actuaban los artistas del cuadro flamenco. Dos guitarristas, dos o tres cantaores, tres o cuatro bailaoras y un bailaor, formaban el cuadro, con pocas variantes. Y, naturalmente, los cantes y bailes, solían ser – y son, aún – del repertorio más festero: tangos, alegrías, cantiñas, rumbas, bulerías y algún otro. Nada que pudiese aburrir a la selecta concurrencia. Y

terminada la actuación, pasada la media noche, los artistas pasaban a un lugar anexo, donde se cambiaban de ropa y tomaban la cena a base de fiambres que se les había preparado.

Hay que añadir que el que cobraba era siempre el director del cuadro, unas veces la misma noche y otras, al día siguiente, encargándose dicha persona de repartir el dinero previamente acordado con cada uno de los artistas. Como periodista asistí a numerosas veladas flamencas, celebradas en las bodegas – y raramente en alguna viña – y recuerdo que nunca jamás presencié ninguna escena que fuera desagradable, ni por parte de los organizadores ni por parte de los artistas. Los cuales solían hacer dos salidas cortas o una sola, grande, según acordase el director del cuadro con los señores de la bodega.

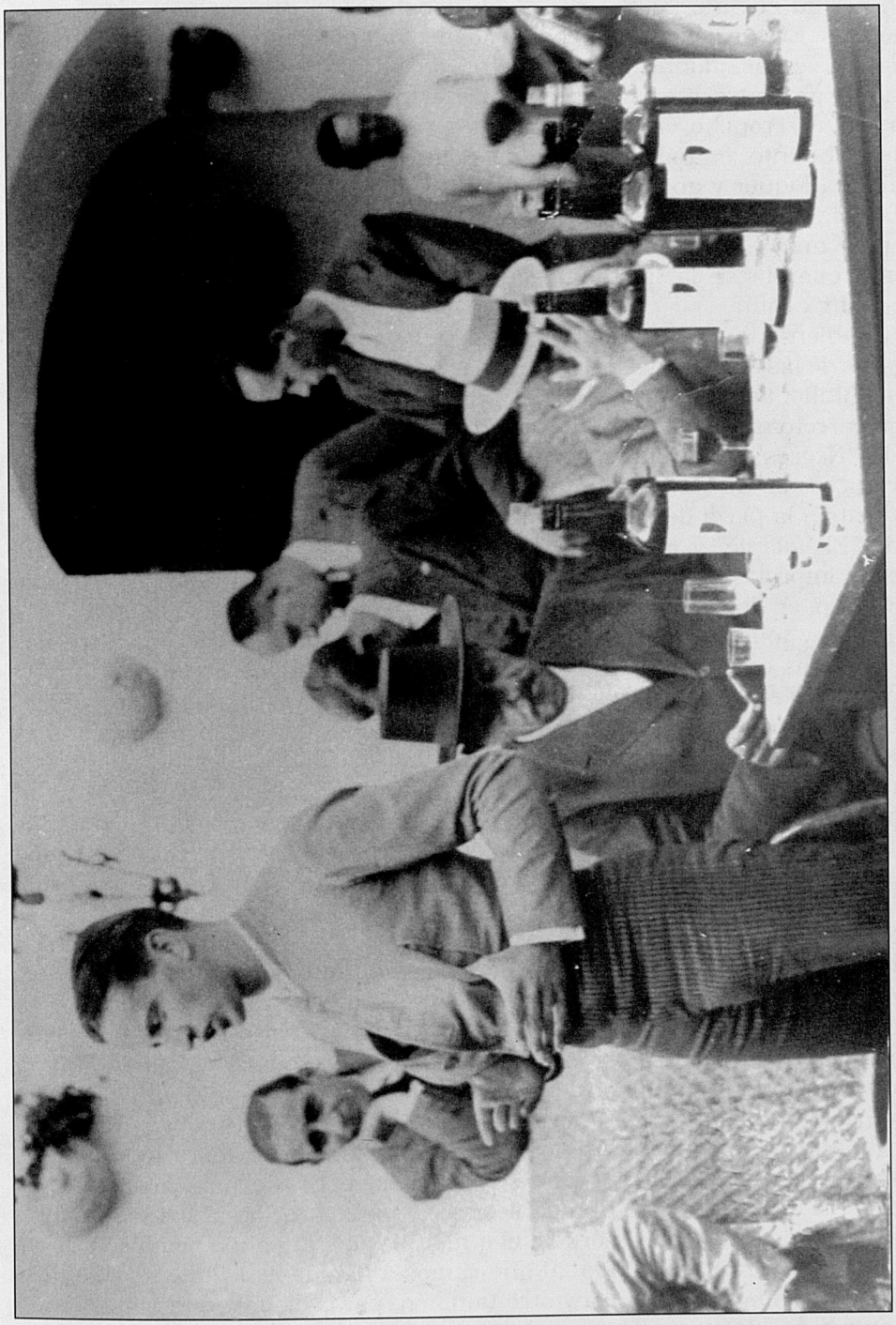
LOS SEÑORITOS FLAMENCOS

Otra cosa eran las fiestas de los señoritos, que más que tales fiestas podríamos llamar, con más acierto, en la mayoría de los casos, juergas; y como tales juergas se improvisaban, en las ventas de las afueras de Jerez – "La Venta Mari-Bal", "La Rosaleda", "La Pañoleta", la Venta de Benjamín, etc. - donde solían reunirse cada noche grupos de artistas, esperando la llamada de algún señorito. Antes de salir de Jerez se citaban, para tomar café, en algún bar de la calle Larga, en bares que ya no existen, como "La Ina" o "La Candelaria"; y años más tarde, a mediados de siglo, en "La Corona" y en "Los Corales", curiosamente situados en la acera opuesta al lugar donde aquellos primeros existieron – frente por frente - y desde donde emprendían luego el camino, andando, hasta irse distribuyendo por las ventas citadas, donde si no había juerga que durase más de los normal, solían regresar a primeras horas de la madrugada, aprovechando algún taxi que volviese de vacío a la ciudad. Entonces, unos tiraban para su casa y otros, los más noctámbulos, se dirigían a tomar "*la pernúrtima copa*" al viejo bar "La Fábrica" que estaba en la calle de la Justicia, donde solían comentar las incidencias de la noche y hablaban de cante, entre ellos; compartiendo yo con ellos, en ocasiones, aquellas improvisadas tertulias flamencas.

Estas juergas no las cobraban nunca, generalmente, hasta transcurridos algunos días, después de ir una y otra vez al casino donde paraba el señorito de turno. Y unos pagaban bien y otros, no tan bien.

¿Quiénes eran estos señoritos flamencos de Jerez? Podría dar, si quisiera, los nombres de muchos de ellos; pero baste decir que, por lo general, eran terratenientes; hijos de papá; o accionistas de grandes bodegas; la mayoría de los cuales tenían el dinero por castigo; los cuales gozaban de gran popularidad entre los artistas de las ventas que, por otra parte, nada o poco tenían que ver con los que actuaban en los cuadros flamencos, en fiestas perfectamente organizadas; ya que estos eran artistas que, además, solían vivir de otros oficios y, aquellos, si acaso, lo hacían por peonadas en el campo, como temporeros.

Los señoritos ya digo que improvisaban sus juergas, sobre la marcha;



El caballero rejoneador don Alvaro Domecq y Díez, cantando en una fiesta campera, en sus años mozos.
(Foto Archivo Cátedra de Flamencología)

agregando siempre alguna fémina; cuando no eran éstas las que se agregaban por su cuenta, para sacar algún beneficio del descorche y, de camino, algo más. Era el viejo oficio del alterne, del que muchas mujeres vivían en las mismas ventas, donde los flamencos de la época, los más viejos, solían acudir para buscarse la vida. Y entre estos, recuerdo a los cantaores Tío Borrico, al Troncho, al Sernita de Jerez, al Batato, al Pili y al gran bailaor Paco Laberinto, cuando éste dejó de viajar por el mundo, en la compañía de Conchita Piquer y abandonó también los tablaos madrileños, "Zambra", entre ellos. Mujeres, nunca. Salvo la veterana matrona, Tía Anica la Piriñaca, ya muy mayor, que por su edad se hacía respetar; pero que acudía únicamente cuando se la llamaba, expresamente, por alguien que la quisiese escuchar cantar.

También había otras ventas que solían ser menos concurridas, en otros lugares de las afueras de Jerez, como la "Venta del Moro", la de Hermenegildo, la del Altillo, la de Cuatro Caminos, o la "Venta El Volapié", junto al Matadero de la carretera de Córtes, al final del Paseo de las Delicias; la antigua "Venta de los Negros", en Montealegre y otras más lejanas, como la ya citada de Cartuja, pasando el monasterio de este nombre; o el ventorrillo de Tío Parrilla, junto a la plaza de toros. De todas las nombradas, tan solo existe todavía la de "El Volapié" y no creo que tenga más actividad flamenca que la que puedan improvisar, de vez en cuando y por su cuenta, los numerosos artistas que viven en los modernos barrios de sus alrededores, como La Vid, La Asunción y toda aquella zona de El Retiro. Las demás, fueron desapareciendo, una tras otra, con el paso de los años y el ensanche de la ciudad, o ya dejaron de ser consideradas como verdaderos enclaves flamencos de Jerez.

Unas y otras ventas eran los escenarios donde los señoritos celebraban sus juergas, siempre con dos o tres artistas a su lado y descorchando muchas botellas de vino. Y salvo en la venta de "El Volapié", donde se podía degustar sus célebres tortillas de canutillo, su rabo de toro o el típico menudo a la jerezana, era muy raro que en las demás sirviesen comidas, salvo alguna que otra tapa de chacina o queso; con lo que se hacía honor al viejo refrán de que "los flamencos no comen".

Otra veces, las juergas se improvisaban en locales de la población, como el Tabanco de Paul, - donde yo escuché cantar a Juan Talega, cuando éste era todavía un desconocido, como artista -, La Valdepeñera, El Colmado, La Moderna de Santiago, el Bar de los Toreros, el Tabanco del Muro o algún otro. En estos lugares no se servían comidas, pero en La Valdepeñera y El Colmado sí, y bastante suculentas, por cierto. En estos sitios las juergas solían comenzar bien temprano, sobre el medio día, con las copas que precedían al almuerzo y luego el señorito pedía algo de comer, para todos, mientras seguían los cantes y el vino se consumía por botellas. Así hasta bien entrada la noche. En este tipo de fiestas, lo más parecido al llamado cuarto de cabales, de todos los señoritos, el que se llevaba la palma siempre, fue un terrateniente, gran aficionado, al que vamos a llamar ficticiamente don José Piedra Armario, que un día sí y otro también, para celebrar que había vendido unas botas de mosto o por cualquier otro motivo, gustaba de reunirse con

un grupo de por lo menos cuatro a seis artistas, entre ellos Sernita de Jerez, Tío Borrico, Tío Tomás Torre, Tía Anica la Piriñaca y algún otro. Pero este gran aficionado, no puede catalogarse como un señorito más, al uso; sino más bien como un señor flamenco; aunque tuviera detalles, en ocasiones, de señorito; quien organizaba sus juergas para su propio recreo y satisfacción personal, como cabal aficionado que era, y admitiendo tan solo, en su más íntimo círculo, a muy pocos y cabales aficionados como él. Siendo uno de éstos, su buen amigo Pepe el Gallo, subastador del pescado en el mercado central de abastos, que era un hombre serio y perfecto *chanelador* de lo puro y auténtico. Como lo fueron sus hijos, con los que yo llegué a reunirme, para escuchar cante, en más de una ocasión.

Este don José Piedra era una bellísima persona y hombre de gran corazón, pero tenía fama de ser bastante pesado. Cosa que pude comprobar, personalmente, en más de una ocasión, ya que muchas noches, cuando yo salía del periódico "Ayer", donde trabajaba, me lo solía encontrar y me invitaba a participar en la reunión. Y se decía que, en una ocasión, se puso tan pesado con Tío Borrico que éste, no pudiendo aguantar más, dicen que se levantó y, con bastante ingenio y gracia, fue y le dijo, con aquella voz "tan borrica" que tenía: "*Don José, así le dén a usté con su primer apellío en la cabeza y lo encierren en el segundo*".

Y es que este señorito flamenco, eran tan buen aficionado y tan entendido que tenía fama de demasiado exigente, y no dejaba nunca que le colasen gato por liebre. De ahí que hiciese repetir a los artistas, más de una, de dos y de tres veces, un cante y otro, hasta que el cantaor lo hacía a su gusto. Y entonces se volvía loco de contento.

Este viejo aficionado, que le dio a ganar mucho dinero a los artistas de su época, consiguió reunir una extraordinaria colección de placas de pizarra, y también compró el primer magnetofón de cinta que llegó a Jerez, el cual llevaba siempre consigo, grabándole a sus cantaores favoritos. Tanto los discos como el magnetofón y las cintas, los guardaba don José en un reservado alto del famoso bar "El Gallo Azul", enclavado en todo el centro de Jerez. Pero cuando este hombre murió, sin dejar descendencia, se lo dejó todo, en usufruto, a una señora que lo cuidaba; así como todos sus bienes, el chalet donde vivía, una viña, etc.; perdiéndose tanto los discos como las cintas magnetofónicas, donde estaban recogidos los cantes de muchos de aquellos cantaores jerezanos que no llegaron a grabar en casas fonográficas y de cuyas actuaciones para el magnetofón de don José yo fui testigo, en más de una ocasión.

Recuerdo que, al principio de poseer el citado aparato - hoy se le llama *grabadora* - un atardecer de verano pude encontrar a don José, en el emblemático Arco de Santiago, en la terraza del bar "El Boquerón de Plata", rodeado de cantaores y gitanos del barrio. Había improvisado en dicho lugar un estudio de grabación y, ante la novedad del sistema, todos querían cantar, para luego, a renglón seguido, escucharse, en aquella máquina que el señorito había comprado, nadie sabía donde.

Luego, más tarde, don José, se daría cuenta de que no se podía seguir

grabando en semejantes sitios, donde los ruidos externos eran completamente inevitables y, por eso, consiguió que le dejaran aquél cuarto, en la parte alta de "El Gallo Azul", donde estableció ya, definitivamente, según parece, su cuartel general, para así poder continuar recogiendo en cinta las voces y los cantes de los veteranos artistas jerezanos de los que solía rodearse; amén de Pepe Torre, el hermano de Manuel, que acudía desde Sevilla, donde vivía, cada vez que don José se acordaba de él. Pepe Torre y su sobrino Tomás Torre, que vivía en Santiago, puede decirse que eran sus cantaores favoritos, especialmente Tomás, al que no dejaba nunca de llamar a sus interminables fiestas que, ya digo, empezaban casi siempre sobre el medio día, para culminar avanzada la madrugada del día siguiente.

Hay una anécdota de Tomás Torre y otra de Tío Cabeza, que no quiero dejar de referir. Las dos ocurrieron en sendas juergas de los señoritos de mediados del siglo XX, para que se vea el ambiente en que, muchas veces, debían desenvolverse y actuar aquellos artistas flamencos de la época de la posguerra, obligados a prostituir su cante, pero no sus personas, para poder llevar a sus casas algunas monedas que ayudaran a malvivir a los suyos. La primera anécdota me la contó el desaparecido maestro guitarrista, y gran amigo mío, Rafael del Aguila, quien me refirió que una noche, en una fiesta de aquellas, celebrada en las antiguas instalaciones de lo que se llamaba "El Polo" – porque era donde los señoritos de Jerez jugaban al polo, donde hoy está el Estadio de Chapín – uno de aquellos señoritos borrachos, al que llamaban "La Chata" por su achatada nariz y por sus inclinaciones homosexuales, quiso abusar de Tomás Torre, haciéndole proposiciones deshonestas, en un momento en que este acudió a los servicios, para verter agua, y que Torre se indignó de tal manera que me decía Rafael del Aguila que volvió de los servicios, completamente demacrado y muy enfadado, viéndose obligado a contarle al guitarrista lo que le había ocurrido y jurando y perjurando que nunca más volvería a acudir a una fiesta donde estuviese dicho señorito, que es fama que hasta usaba faja de mujer, para andar contoneándose, como pudimos verle nosotros, por la calle Larga de Jerez.

La anécdota de Tío Cabeza no fue tan desagradable, pero también tuvo su guasa. Mucha guasa. Me refirió él mismo viejo cantaor que de una juerga le llegaron a echar porque no quiso cantar por fandangos, que era un cante que no le gustaba nada, por considerarlo facilón, ya que prefería la seguiriya y la soleá, que eran su fuerte; llegando uno de los señoritos de la juerga, posiblemente también borracho, a partirle una guitarra en la cabeza, ante tal negativa.

En este ambiente y con esta clase de elementos de abultada cartera tenían que lidiar los artistas flamencos de la posguerra, cuando todavía el flamenco estaba prácticamente tirado por los suelos, despreciado como algo vil y sucio. Cuando, en realidad, el ambiente si que era vil y sucio. Por eso, yo recuerdo que, siendo todavía muy joven y cuando ya empezaba a reunirme con flamenquitos de mi edad, para escucharles cantar, una vecina me dijese en tono cariñoso que dejase de hacerlo, porque aquello era algo así como cosa de gente bajuna y nada serio. Que a mi no me pegaba, vamos, aquella forma de vida. Cuando, naturalmente, yo la entendía de otra manera, como una filoso-

Después de la fiesta, los flamencos confraternizaban con los señores, en las Bodegas de González Byass. Año 1957

Flamencos actuando para unos señoritos, en la Venta Mary-Bal, a mediados del siglo XX. De izquierda a derecha: Fernando Gálvez, Paco Laberinto, Pepe Lara y Juanata. Bailando, Sebatián el Berza y a la guitarra, Morales Hijo.

fía y una cultura, un arte y una tradición que había que conservar. Pero, ya, desde entonces, me propuse trabajar y hacer lo posible, para que el flamenco saliese del fangal en que estaba sumido y tratar de alzarlo a las más altas cotas de dignificación.

Muchas veces, el flamenco hasta era llevado por los señoritos a los lupanares y casas de lenocinio, donde acababan muchas juergas; viéndose obligados los artistas a tener que actuar en dicho ambiente, cargado de lujuria, si querían sacar a los suyos de la miseria por un puñado de pocas pesetas. Cinco duros o poco más, en muchos casos, allá por la década de los cincuenta. Téngase en cuenta que, por aquel entonces, no había ni festivales, ni peñas, ni apenas más tablaos que los de Madrid y la Costa Brava. Los políticos tampoco habían descubierto el flamenco, tal vez porque muchos no habían nacido, todavía. Así es que, descontando algunos artistas privilegiados, como Caracol, Pepe Pinto, Marchena, Valderrama, El Malagueño, Antonio Mairena y algunos más – muy pocos-, que habían logrado dar el salto y salirse del fango de la Alameda de Hércules y de las ventas y tabernas de su pueblo, en Andalucía, la clase flamenca se veía obligada a mendigar lo que le quisiesen dar por su arte, para poder sobrevivir.

Y Jerez que siempre fue una población con un enorme censo de artistas flamencos, no podía ser una excepción. Salvo alguna escapada que los más jóvenes hacían fuera de la ciudad, para actuar en algún tablao, o en alguna compañía, por un tiempo determinado, el resto del año tenían que sucumbir a las fiestas de las bodegas y a las juergas de los señoritos, en ventas, bares, salas de alterne y lupanares. Por cierto que, según pude comprobar in situ y, en muchos casos, me fue confirmado, los cantaores, bailaores y guitarristas siempre fueron tratados en estos sitios, donde el atractivo principal eran las mujeres, con el mayor respeto y deferencia.

A Tomás Torre que era un hombre que nunca bebía, siempre le tenían dispuesto en la sala de fiestas de la Venta Mari-Bal, un te, cada noche que llegaba con una reunión. El, como sus compañeros, solo iban a actuar, y nada más. Eran profesionales y como tales eran tratados y respetados. En muy contadas ocasiones, se habló entre los aficionados, de artistas flamencos que se hubieran enganchado con alguna mujer de estas de alterne. La mayoría, por no decir todos, iban a lo suyo, a cantar, a bailar, o a tocar la guitarra y a llevarse para su casa un jornal que, en otro lugar que no fuera el campo, y eso en temporadas de escarda, vendimia o recogida del algodón y la remolacha, no podían encontrar.

Así empezaron también, trabajando en las ventas, grandes figuras flamencas de Jerez, como el célebre cantaor Terremoto padre, o el mismo gran guitarrista Paco Cepero, al que yo recuerdo habérmelo encontrado muchas noches, al salir del periódico, cuando regresaba de las ventas, con algunos compañeros, todos mayores que él, que empezó muy joven. Luego, cuando vinieron tiempos mejores, los jóvenes empezaron a levantar el vuelo y se fueron marchando a Madrid, a Barcelona o al extranjero, enrolados en cuadros flamencos y en compañías de ballet, en busca de mejores horizontes y más optimas perspectivas profesionales.

Pero los mas viejos se quedaron en Jerez, obligados por la familia y por la edad, y aquí aguantaron el tipo hasta que se fueron muriendo. Y uno recuerda a Tio Borrico, que grabo ya muy mayor; al Choza, que también lo hizo con bastante edad; al Batato, que no llegó a grabar nada más que con don José Piedra; a Juan Acosta, número uno en los cantes de la escuela chaconiana; al Troncho, que también era seguidor de Chacón y que tampoco grabó en discos, con lo buen cantaor que era. Al que, por cierto, quisieron tirar por un balcón, en una juerga celebrada en una casa particular, por haber dicho una palabra malsonante, delante de señoras; y a Tío Jose de Paula, que nunca salió a cantar fuera de su tierra, y apenas de su barrio; como el Morao Viejo, del que decían que Caracol aprendió a cantar las bulerías jerezanas, con aquel compás que tenía; como tantos y tantos otros cantaores que se tuvieron que buscar la vida, de fiesta en fiesta, de juerga en juerga.

Y mientras que unos, los más afortunados, lo podían hacer en las fiestas de los grandes señores flamencos de las bodegas y los cortijos, otros se tenían que contentar con estar a expensas de la llamada de un señorito, para que sus hijos pudieran comer al día siguiente. Y las casas donde vivía esta gente, estos eximios artistas del pueblo, eran todas de lo más pobre. Compuestas en su mayoría de dos habitaciones – de sala y alcoba, como se las llamaba, entonces - y, en algunos casos, de una sola habitación, dividida en dos por una cortina, donde dormían a veces más de seis personas y utilizando un barreño de zinc para su higiene personal; sin más servicio para sus necesidades que el común para todos los vecinos de aquellas viejas y grandes casas de corral del barrio de Santiago o de La Plazuela, donde malvivían hacinadas numerosas familias, las cuales no saldrían de estas horribles viviendas, hasta la segunda mitad del siglo XX, al construirse los barrios periféricos de Federico Mayo, La Asunción, La Vid, La Guita, San Benito, Juan XXIII, la Sagrada Familia, San Juan de Dios, Santa Ana y El Carmen, donde eventualmente ya empezarían a poder disfrutar de algunos metros más de vivienda, pero muy pocos más, y sin ningún tipo de lujos; pero todas con su ducha incorporada; por lo que se puede decir que, salvo excepciones, los flamencos de Jerez no pudieron cambiar el baño de zinc por la ducha o una pequeña bañera, hasta bien entrado el último tercio del siglo.

Como los toreros antiguos que pasaban mucha hambre, hasta que no escalaban la gloria, se puede decir que los artistas flamencos de Jerez, hasta que no saltaron a la fama, también pasaron muchas necesidades, y no conocieron más comodidades que la del colchón de paja o de borra, que se veían obligados a compartir con el resto de la familia. Y todos eso lo pudimos ver, en casos muy concretos. Como cuando acudimos a la humilde vivienda del genial bailaor Paco Laberinto, en la calle Nueva, para hacerle una entrevista, después de su vuelta de América, a finales de la década de los cuarenta, y se nos cayeron los palos del sombrajo, al comprobar la enorme pobreza de la misma. Aunque, mis ojos atónitos no paraban de pasar del cuarto que se presentaba ante los mismos al magnífico pijama de seda que lucía mi anfitrión, quien minutos después se vestiría elegantemente para invitarme a tomar café en la cercana "Moderna de Santiago". ¿Cómo era posible tan

lujoso atuendo, mientras la familia del artista vivía tan pobremente? Fue algo que me impactó de tal manera que aún no lo he olvidado, después de tantos años.

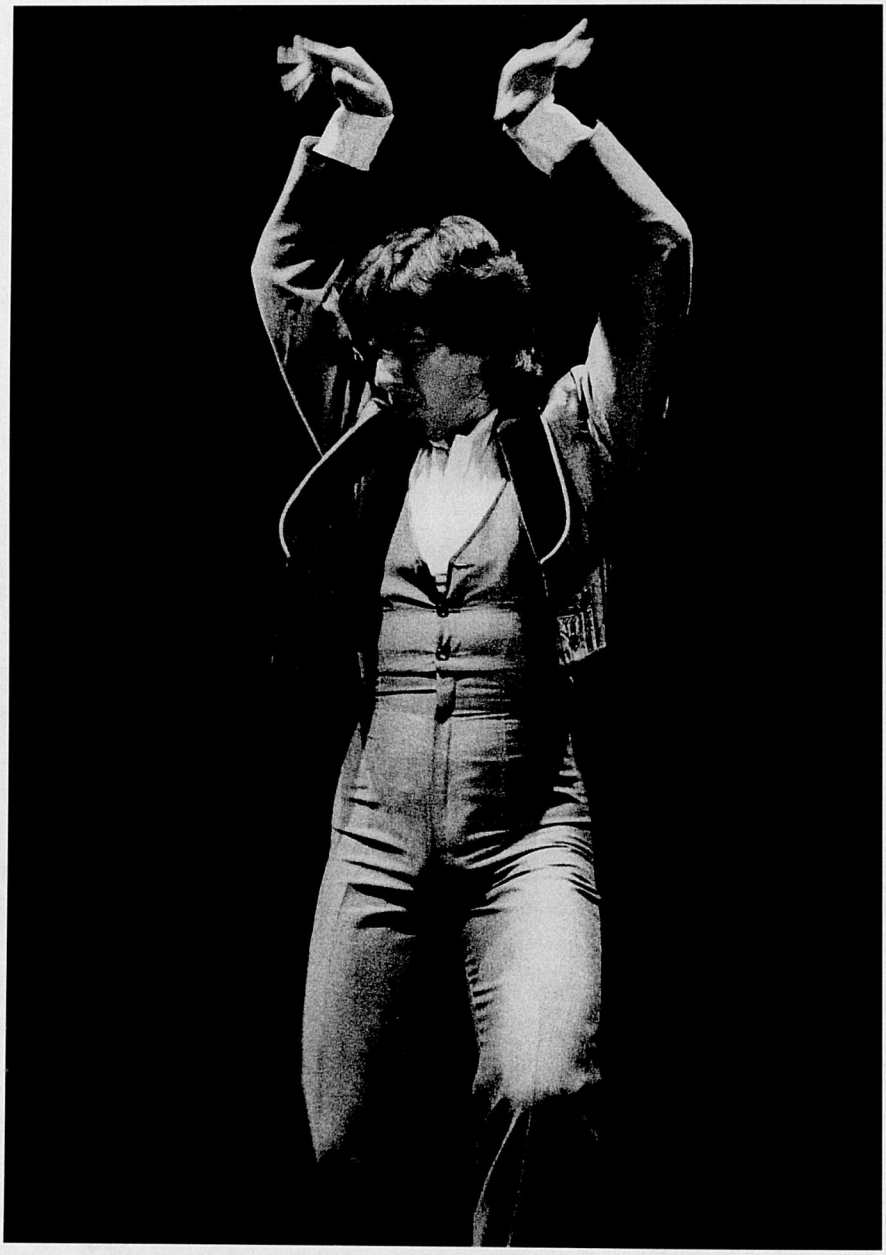
Mi relación directa o indirecta con los artistas flamencos de Jerez y con sus formas de vida, compartiendo a veces, con ellos, la copa de los señores o la de los señoritos flamencos, en largas e interminables fiestas y juergas, en bodegas, ventas, colmados, bares, tabancos y otros lugares más o menos insólitos, me hace recordar miles de escenas, casi siempre muy parecidas, pero siempre distinguiendo la clase, el señorío y la profesionalidad de los artistas, respetando y dándose a respetar, entre señores y señoritos, en muy distintos ambientes y escenarios. Y una cosa debo resaltar, sobre todas, porque es de justicia en beneficio del flamenco, que siempre he podido reconocer, a pesar de los pesares: Que si no hubiera sido por aquellos desprendidos señores y señoritos flamencos, independientemente de que pagaran mejor o peor, de que trataran bien o menos bien a unos y a otros, si no hubiera sido por ellos, el flamenco hubiera desaparecido totalmente en Jerez, hace ya muchos años; porque los artistas flamencos que comían de su arte y de aquellas fiestas y juergas habrían tenido que dedicarse a otra cosa.

Esta es una conclusión a la que, objetiva y honestamente, he podido llegar, después de sopesar y analizar los pro y los contras de aquella difícil etapa de supervivencia de los flamencos, en la larga posguerra que se vivió en Jerez, entre los años cuarenta y los sesenta, aproximadamente, y aún durante algunos años después. A las fiestas de las bodegas y a las juergas de los señoritos debieron el pan que comían, muchas familias flamencas jerezanas, en aquellos años difíciles de dictadura, miseria y hambre, donde tantas necesidades pasaron los que no tenían más oficio que su arte, para poder sobrevivir. Aunque también se daba el caso de algunos de estos artistas que podían contar con un puesto de trabajo, en la plaza del pescado, en los campos o en las bodegas. Pero eran los menos y, en todo caso, tenían que conseguir un sobresueldo, para poder sacar adelante a sus numerosas familias. La pobreza más endémica era la tónica general que yo pude conocer, en muchas casas de mis admirados y queridos amigos flamencos. Artistas, muchos de ellos, que jamás salieron de Jerez, donde había superabundancia de estos raros y excelsos especimenes; muchos de los cuales alcanzaron la fama después de muertos.

Pero, en el mejor de los casos, su gloria artística fue una fama localista, nunca fuera de la frontera de Jerez, ya que ni salieron de su tierra, ni llegaron a grabar sus voces en discos; no conociendo la mayoría de ellos, ni las peñas ni los festivales, que les llegaron, desgraciadamente, bastante tarde. Otros, los menos, cuando llegaron a grabar ya eran demasiado viejos; pero ahí quedaron sus voces, sus ecos, sus melismas, su cante de oro, como un legado para la posteridad. Y, como decía en mi poema "Memoria Jonda" (Jerez, 1995):

Miro hacia atrás y veo a mi gente mendigando
unas monedas, a cambio de su sangre y de su vida,
de la sincera lágrima del drama diario,
del hambre y la alcoba con los hijos hacinados.
Veo a mi gente llorando de verdad el cante, sintiéndolo
de verdad, rompiéndose la camisa del más puro y jondo sentimiento,
abrasándose en vivas llamas, quemándose a pausas lentas,
rasgándose el pecho a corazón desnudo,
para mostrar las tremendas llagas de su mísera herencia.
Y pienso que valió la pena de sublimarlo todo,
hacer un artista de cada paria o bohemio que gritaba;
llenarle la despensa, pagar su arte, vestirle bien
y colmarle de atenciones.
Hemos perdido la maravilla natural de lo que era vivencia pura,
entrega auténtica, sentimiento vivo;
pero hemos ganado al hombre, lo hemos encontrado,
se le ha devuelto su arrebatada dignidad,
el orgullo de sus mayores, la fe en su raza, su derecho a vivir
como los demás, en paz y libertad, con ilusión y con esperanza...

Cuadro Flamenco de Sebastián Núñez en la Bodega de Don Fermín Aranda (el de las barbas). En el suelo, los nietos de D. Fermín, insigne médico jerezano. Años 40.



Javier Barón : Zapateado (Foto Fernando Pascual. Madrid)

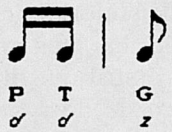
EL 'ZAPATEADO' FLAMENCO, UNA APROXIMACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA

(CONTINUACIÓN. VIENE DEL Nº 15)

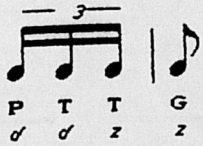
SUSANA WEICH-SHAHAK
UNIVERSIDAD HEBREA DE JERUSALÉN

IB. ESQUEMAS DE ANACRUZA

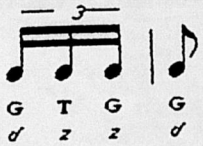
Las tres sonoridades percusivas, Golpe (G), Tacón (T) y Planta (P) se combinan frecuentemente en esquemas que funcionan como anacruza, ya sea subdividiendo el tiempo de la anacruza en dos, con planta y tacón (P T) y golpe (G) en el siguiente tiempo fuerte:



o subdividiendo la anacruza en tres (en un tresillo), con planta-tacón-tacón (P T T), y terminando con un golpe en el tiempo fuerte inmediato, en el así llamado «redoble de planta»:

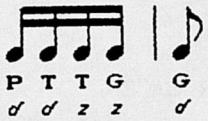


o también en un «redoble de golpe», subdividiendo la anacruza en tres, pero según golpe-tacón-golpe (G T G), como:



Ambos redobles tienen la misma sucesión de valores rítmicos pero, como se ha dicho, diferentes percusiones y, por ello, el redoble de golpe cambia de pie, es decir, que luego la danza continúa con el otro pie, mientras que el redoble de planta no cambia de pie, es decir, que el pie que queda libre para continuar, después del redoble, es el mismo pie que lo comenzó.

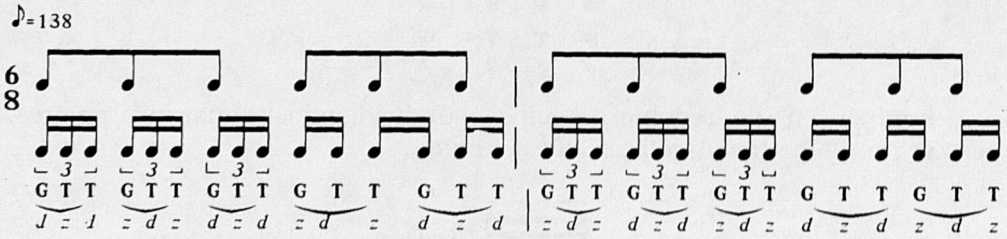
Además de subdividir la anacruza en 2 y en tres, también se combinan las tres sonoridades, Golpe, Tacón y Planta para subdividir la anacruza en cuatro valores de menor duración, de modo que resulta un esquema que comienza como el redoble de planta y termina como el redoble de golpe:



IC. ALTERNANCIA DE LA SUBDIVISIÓN DOBLE Y TRIPLE DE LOS TIEMPOS

La sofisticación de las combinaciones rítmicas y tímbricas en la danza Flamenca se demuestra también en la utilización alternada de la subdivisión doble y triple de los tiempos.

Como podemos observar en el siguiente ejemplo, los tiempos se subdividen por medio de una sucesión de sonoridades cuya estructura no necesariamente coincide con la subdivisión: los pies mantienen un esquema de golpe-tacón-tacón (G T, T) pero éste se distribuye diferentemente cuando se ejecuta en grupos de tres (en tresillos) o de dos. En este ejemplo se suceden tres grupos de tresillos y tres grupos de dos semicorcheas. Los primeros cuatro golpes coinciden con los tiempos del compás, pero el siguiente Golpe (el quinto G, ya en la serie de dos semicorcheas) lleva un acento inesperado que aparece entre los tiempos 5 y 6.

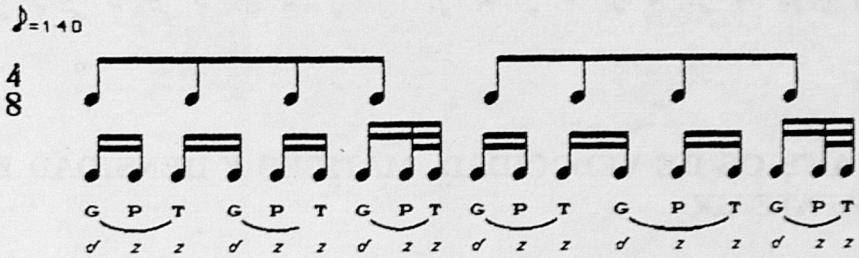


II. ACENTUACIÓN DIVERSA (CONFLICTIVA) DEL ZAPATEADO EN RELACIÓN CON LA ORGANIZACIÓN RÍTMICA DE LA MÚSICA.

IIA. DESPLAZAMIENTO DE ACENTOS

Uno de los artificios más interesantes del zapateado, en su relación con los diferentes esquemas métricos de los diferentes géneros del Flamenco, es el desplazamiento de acentos. Entre otras técnicas, una frase rítmica del zapateado de un género (de un «palo») puede ser adaptada a otro género; por ejemplo, un esquema basado en un ritmo de 6/8 para una escobilla en *Alegrías* puede ser adaptado a un ritmo doble, en 4/8, y bailarse por *Tangos* sin cambiar la secuencia de sus pasos. En otras palabras, el compás de 12 tiempos de las *Alegrías* puede acomodar tres compases de 4/8 propios de los *Tangos*. Tal adaptación resulta en un cambio de acentos, y aún en síncopas, lo cual realza la gracia del Flamenco.

El proceso de desplazamiento de los acentos puede observarse en un ejemplo de *Tangos*, cuando el esquema del zapateado resulta en un acento inesperado, ya que los 4 tiempos del compás, subdivididos en dos valores (8 semicorcheas por compás) se bailan en grupos de tres sonoridades, G P T. Con esta secuencia de sonoridades el segundo golpe cae en la parte débil del compás (en la segunda semicorchea en la mitad del segundo tiempo) causa u ocasiona un acento que define la división del compás en 3 + 3 + 2. Para acomodar el esquema, en el baile se «apresuran» las sonoridades finales del compás (subdividiendo la última semicorchea en dos fusas).

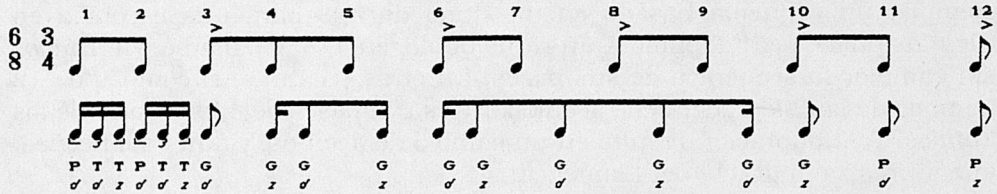


IIB. SÍNCOPA O CONTRATIEMPO

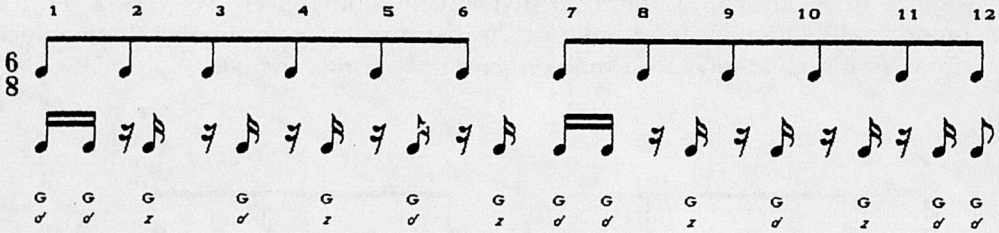
La relación entre los esquemas del zapateado y las estructuras rítmicas de la música del Flamenco se enriquecen frecuentemente por el uso de la síncopa o contratiempo. Justamente, la denominación de «contratiempo» utilizada entre los intérpretes del Flamenco resulta apropiada, ya que, en el baile, los pies no pueden producir un sonido de mayor duración como lo requiere la síncopa. Es decir que el «contratiempo» resulta de la introducción de un

breve silencio en la parte fuerte del tiempo y la sonoridad percusiva del baile en la parte débil del tiempo, mientras que la síncopa requiere un sonido prolongado que comienza en la parte débil del tiempo y se continúa en el tiempo siguiente.

En nuestro ejemplo, observemos el contratiempo en una escobilla en un ritmo de 6/8, utilizando una sola sonoridad: el Golpe. Efectivamente, el Golpe, con su carácter enérgico y definido y por su mayor volumen de sonido, es apropiado para marcar claramente el contratiempo, y por ello es así frecuentemente usado.



Un ejemplo más elaborado, en un compás de Soleares, todas las notas sincopadas, en contratiempo, se marcan, como en el ejemplo anterior, con Golpe.



III. CAMBIOS DE VELOCIDAD, MATICES Y DENSIDAD EN EL ZAPATEADO

Cada uno de los ejemplos presentados hasta ahora mostraban, cuando más, sólo una frase de la danza. Cuando consideramos una sucesión de frases del baile debemos considerar parámetros formales más amplios y referirnos a los recursos, técnicas o mecanismos de su composición.

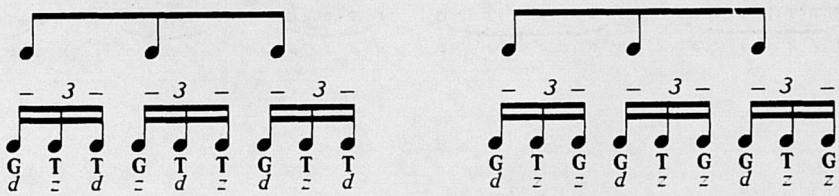
Estos mecanismos se basan en cambios en la calidad de la tensión del zapateado, evidente, más que en otras secciones de la danza flamenca, en la escobilla. Por cierto, toda la interpretación de una escobilla puede aumentar su expresividad, ya sea finalizando en la cúspide a que llega el bailaor y de allí, directamente a la próxima letra o a la continuación de la música, o reduciendo gradualmente la tensión hacia el final de su parte y recobrando, al final de la escobilla, el tempo inicial.

Más específicamente, estos cambios de tensión se obtienen por medio de cambios progresivos en volumen, velocidad, subdivisión de los tiempos, aumento de la intensidad o de la condensación, como veremos seguidamente.

IIIA. AUMENTO O REDUCCIÓN DEL VOLUMEN

Una de las técnicas para aumentar la intensidad de la danza es el cambio del volumen de las sonoridades percusivas, por medio de cambios dinámicos conocidos como «*crescendo*» (cada vez más fuerte) y «*diminuendo*» que enriquecen la expresividad del baile. Para este propósito se prefieren combinaciones específicas de pasos o sonoridades: generalmente se utilizan esquemas breves, repetidos numerosas veces, una y otra vez, para posibilitar el cambio en el volumen del sonido.

Por ejemplo, para un *crescendo* se suele utilizar los esquemas siguientes (ya presentados anteriormente) repitiéndolos cada vez más fuerte, aumentando así gradualmente el volumen del sonido.



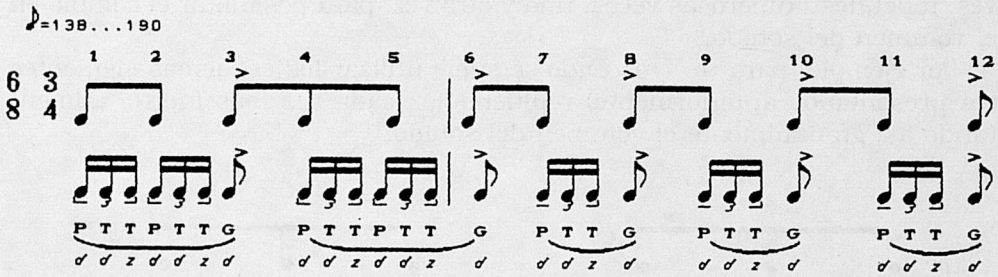
En cambio, para obtener un *diminuendo* se prefieren esquemas como los siguientes (también ya presentados) repetidos cada vez más quedo, más y más suavemente, generalmente hacia el final de la escobilla.

IIIB. CAMBIOS EN EL TEMPO

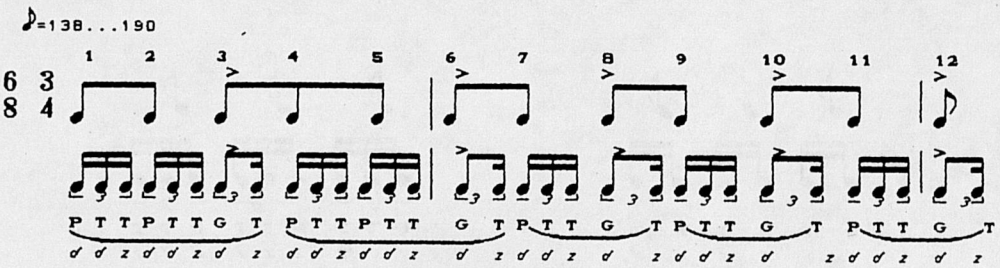
Frecuentemente los cambios de volumen recién mencionados van acompañados de cambios en la velocidad: *crescendo* con *accelerando* (aumento de velocidad) y *diminuendo* con *ritardando* (reducción de la velocidad).

De los cambios de tempo, el aumento de velocidad o *accelerando* se utiliza para levantar la tensión en la escobilla. Frecuentemente, se obtiene por medio de la repetición de esquemas breves, como en IIIA, pero también por medio de la repetición de toda una frase de baile.

El ejemplo siguiente es una frase de *Alegrías* que, repitiéndola, se utiliza para aumentar la velocidad: en este efecto de accelerando el bailaor (o la bailaora) puede comenzar en un tempo (según metrónomo) de 138 corcheas por minuto, y aumentar hasta llegar a 190 ó más aún. En este ejemplo el *Golpe* marca claramente los tiempos; en este caso, la diferente posición del Golpe, más hacia un lado, se utiliza para producir una sonoridad de timbre diferente.



Este mismo esquema del baile puede enriquecerse con el agregado de un Tacón adicional, como puede observarse en el próximo ejemplo. (Este Tacón, que se efectúa con el otro pie, convierte la corchea que efectuaba el Golpe en un tresillo formado por una corchea para el Golpe y una semicorchea para el Tacón).

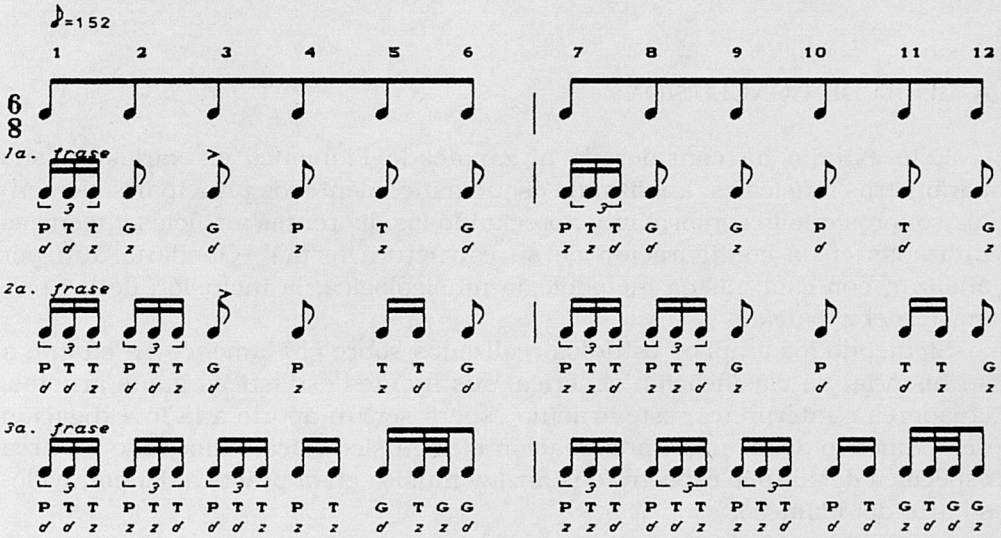


El cambio opuesto de velocidad, el *ritardando*, se suele utilizar (como el *diminuendo*, bajando el volumen del zapateado) hacia el final de la escobilla, como transición para retomar la danza. Por cierto, parece ser que es más difícil efectuar un *ritardando* que un *accelerando*, ya que detener o disminuir el tempo requiere más maestría y control que apresurarlo.

IIIC. AUMENTO DE LA INTENSIDAD

La intensidad del zapateado puede aumentarse con un mayor grado de subdivisión de cada tiempo o incrementando el número de tiempos que se subdivide. Es así que es frecuente que, progresivamente, cada frase tenga más tiempos subdivididos en comparación con la frase anterior.

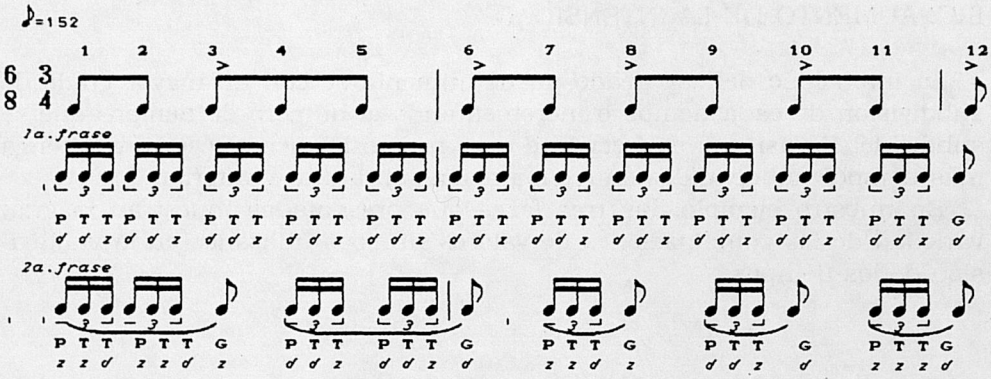
En nuestro ejemplo, las tres fases que presentadas muestran la gran variedad de las combinaciones de valores rítmicos utilizados en la subdivisión de los tiempos.



IIID. AUMENTO DE DENSIDAD POR CONDENSACIÓN

El último artificio que consideramos que el zapateado flamenco emplea para elevar la tensión al aumentar la densidad de las sonoridades percusivas, es lo que podríamos llamar una técnica de condensación (no muy diferente de la que utiliza la música clásica, por ejemplo en un final –coda- de alguna overtura de Rossini, donde, para finalizar la pieza, motivos fragmentados de los temas de la obra se repiten, cada vez más breves, más condensados).

Esta técnica consiste en reducir la longitud del esquema rítmico, acortando o eliminando los valores rítmicos de mayor duración. Así, en nuestro ejemplo, tomado de una simple combinación de pasos en una escobilla de Alegrías, el diseño del esquema se acorta en el segundo compás (de 12 tiempos), de modo que los Golpes aparecen más seguidos, aumentando así la intensidad del zapateado.



A MODO DE CONCLUSIÓN:

Este estudio ha considerado al zapateado Flamenco en varios de sus parámetros musicales, analizando esquemáticamente los principales elementos sonoros que lo conforman y apreciando los diferentes artificios y técnicas utilizadas en la configuración de su estructura formal. Quedaría aún por analizar, con esta misma metodología musicológica, la inclusión de las palmas en el zapateado.

Siguiendo los amplios estudios realizados sobre el Flamenco en cuanto a su historia, su clasificación genérica, sus fuentes estilísticas y sus artistas, creadores e intérpretes, este artículo espera ser un aporte a la investigación del Flamenco desde una aproximación etnomusicológica, enfocando un área específica del amplio espectro de danza y música en la práctica del maravilloso arte del Flameco.

EL PAPEL DEL NUEVO FLAMENCO, ENTRE POSFRANQUISMO Y NACIONALISMO ANDALUZ

KIRSTEN BACHMANN

LICENCIADA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA, FILOLOGÍA INGLESA Y LITERATURA ALEMANA.

(PONENCIA LEÍDA EN EL XIV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ALEMANA DE HISPANISTAS. REGENSBURG, 2003)

Durante la época de Franco el Flamenco pasa por un cambio ideológico y al mismo tiempo por un cambio cultural. Lo que se presenta durante las primeras décadas del franquismo con el nombre de «nacionalflamenquismo» (Álvarez Caballero 1992: 110), puesto que España necesitaba presentar al mundo una imagen de variedad cultural, debía ser a la vez una afirmación nacional. Así, el Flamenco es articulado como símbolo tradicional y popular de España; sirve como símbolo del pueblo sufriendo, con cuyos sentimientos se identificaron los intelectuales de la posguerra. En las canciones sobre las desgracias de una persona, generalmente de origen pobre, se mezclan realidad y ficción para representar los sufrimientos de las clases populares, dado que el Flamenco funciona durante la época de Franco como la música de un pueblo que sufre el hambre y la represión (del Mar Alberca García 1999: 180). A partir de los años cincuenta el Flamenco llega a tener el papel de representar a un pueblo español inocente y campesino, dispuesto a la visita de los extranjeros buscando el sol y el exotismo; y esa imagen romántica le sirve para la apertura de España al turismo, un factor fundamental en el desarrollo económico a partir de los años sesenta. Al mismo tiempo el Flamenco pasa por la así llamada época de revalorización, dado que un grupo de intelectuales y aficionados ve la necesidad de acabar con la confusión entre lo mezclado –flamenco en el teatro y en el cine con ambientación folclórica, promovido por el interés político de presentar una imagen de divertimento del folclore español y lo meramente flamenco (Ríos Ruiz 1997: 77,78). Así surge un movimiento para darle prestigio al flamenco como arte y como cultura del pueblo andaluz, se fundan las Peñas Flamencas para crear un espacio para los profesionales y aficionados del flamenco, se funda la Cátedra de

Flamencología en Jerez, y con la publicación del libro «Flamencología» el Flamenco obtiene significado suficiente para ser objeto de investigación científica. A pesar de la política cultural restrictiva de Franco, hay un espacio de tolerancia por lo gitano para acreditar la tolerancia del régimen por las variedades étnicas ante Europa y los Estados Unidos. Utilizando este espacio, el cantaor gitano Antonio Mairena publica el libro «Mundo y formas del cante flamenco» junto con el escritor Ricardo Molina, donde ambos subrayan el importante papel de los gitanos dentro de la evolución del flamenco. Bajo el término «gitano andaluz» Mairena consigue expresar un etnocentrismo gitano en cuanto a los creadores del flamenco (Washabaugh 1996: 80,85). Este libro sigue teniendo mucha importancia para los «mairenistas», que quieren conservar el flamenco antiguo y explícitamente gitano sin cambios ni variaciones; un hecho que sigue siendo causa, hasta hoy día, de una fuerte polémica entre puristas (mairenistas) y modernistas, que ven la necesidad de que el Flamenco siga evolucionando.

Vemos entonces que el flamenco durante el franquismo no sólo obtiene una doble función ideológica y económica como un símbolo de lo español, sino que se muestran ya ciertas tendencias en cuanto a un nacionalismo andaluz, respectivamente gitanismo. Me refiero al concepto de Mairena, que había dicho que los gitanos son los verdaderos intérpretes del flamenco puro, y consideraba folclore lo que canta la gente no gitana.

La doble función se complica durante la transición por los nuevos mecanismos de comercialización y por los acontecimientos políticos que han situado a España en Europa. A nivel cultural, el modernismo de «alta cultura» se ha comercializado y la nueva expresión cultural se configura a base de estética del postmodernismo, donde lo marginal consigue el papel de alta cultura a través de un proceso comercial que se concentra en lo étnico o híbrido. En el ambiente efervescente de la movida se van a combinar los signos de la España tradicional con los de una *cultura underground*, un proceso que capta la atención de los intelectuales de Europa, dado que las circunstancias en que surge esa cultura joven y pretendidamente marginal convierte a Madrid en la pionera cultural de España (del Mar Alberca García 1999: 180 182).

Puesto que el pop español es el tipo de música que brota durante los años ochenta en Madrid, lo adaptan grupos andaluces, que encuentran en la mezcla de rock y pop con flamenco la mejor manera para expresar su experiencia de vida en los barrios, entre la droga y el paro. La nueva música flamenca se expande entre los jóvenes posmodernos, que componen la vanguardia de la España de la Transición, desarrollándose bajo los mismos presupuestos ideológicos en que se gesta la movida; careciendo en absoluto de un interés político y a la vez reivindicando una imagen de España como último refugio de lo premoderno a través de los símbolos nacionalistas que tradicionalmente definen a España como el país de la pasión. (del Mar Alberca García 1999: 184).

Debido a dos factores fundamentales, el Nuevo Flamenco logra tener el papel de representar a una España posmoderna: el éxito nacional e interna-

cional de Paco de Lucía y Camarón de la Isla y el lugar que ocupa el Flamenco en los programas culturales de 1992, el denominado año de España, tanto durante la Expo en Sevilla como en Madrid, proclamada «Capital europea de la cultura» en ese año, así como en Barcelona durante los Juegos Olímpicos. Paco de Lucía y Camarón de la Isla inician un cambio en la música flamenca que marcaría una generación entera; dan a los jóvenes objetos de identificación añadiendo el elemento de alta cultura (Paco de Lucía) a la imagen del flamenco tanto como el elemento rebelde (Camarón) (del Mar Alberca García 1999: 188/189). A nivel internacional domina el mercado discográfico institucionalizando lo marginal como cultura alternativa. La expansión del Nuevo Flamenco en los años noventa abre el camino a un nuevo discurso sobre la hispanidad, que se repite a través de diferentes medios de producción cultural. Aparte del éxito internacional de grupos como Ketama, Radio Tarifa, del fenómeno de «Macarena» o Navajita Plateá hay que destacar las películas de Carlos Saura, que divulgan una imagen del Nuevo Flamenco por muchos países del mundo.

La popularización del Nuevo Flamenco muestra que los grupos han conseguido la posibilidad de contestar a las exigencias de un mercado musical global, pero hay que tener en cuenta que la relación entre música e imagen, con su doble función ideológica y económica, tiene mucho que ver con la imagen romántica de España como país exótico y turístico dentro de Europa. Hay que añadir que los debates entre renovadores y tradicionalistas del flamenco no constituyen solo formas diferentes de entender la música, sino diferentes definiciones de España dentro del mercado europeo en la era de la globalización.

Además, el mercado musical se aprovecha también de la tendencia de renovación y de la potencia de una música tradicional como el flamenco, desde que a finales del siglo XX dejó de estar explícitamente ligado con entidades locales o nacionales, para entrar con la forma del Nuevo Flamenco en el mercado discográfico, mostrando que el flamenco había dejado de ser un fenómeno minoritario en España (Berlanga Fernández: 2000).

El ya mencionado debate entre tradicionalistas y modernistas, en cuanto a la pérdida de pureza del flamenco, toma una nueva dirección frente a la evolución y al éxito del Nuevo Flamenco, dado que existe la necesidad de buscar y demostrar bases histórico culturales de una nación andaluza, como señala Steingress (1998: 107). El Flamenco ha llegado a ser objeto tanto de la expresividad artística, como de una repetida discusión sobre el significado ideológico de su dimensión cultural para Andalucía. Algunos intelectuales españoles consideran el Flamenco Tradicional como una forma de identidad cultural de Andalucía. Ellos quieren demostrar que es el flamenco tradicional y ortodoxo lo que forma el «signo inequívoco de la identidad cultural de Andalucía» dentro del Legado Andalusí, y que por causa de este patrimonio cultural Andalucía es superior a otras Comunidades españolas (Arrebola 1998: 15); hecho que denota una cierta tendencia hacia un nacionalismo andaluz. En este sitio, hay que destacar que el Flamenco con su imagen de arte andaluz lleva más de cien años. Así apoya la tendencia nacionalista de

Andalucía desde finales del siglo XIX, cuando el arte romántico se comprende como manifestación cultural de una nación, una región o de un pueblo determinado. El nacionalismo hasta hoy en día se nutre de las características étnicas inconfundibles de los pueblos y las regiones, para inventar unas supuestas bases culturales al servicio de los intereses políticos (Steingress 1998: 22). El interés político de hoy se presenta en los enlaces de la Junta de Andalucía con el flamenco del modo que la Junta patrocina varios acontecimientos como la Bienal y diversos festivales flamencos, pero bajo la capa de la política hay, además, el interés por el negocio. El Flamenco, entonces, es utilizado al unísono como modelo de identidad colectiva de Andalucía y como figura turística, para poder vender una imagen tradicional de esa región.

Las raíces originales de aquella imagen romántica del flamenco, como música popular y nacional, se encuentran ya en el auge del interés por el folclore regional del siglo XIX con el romanticismo y el costumbrismo (Washabaugh 1996: 119). No obstante, el arte popular ya sirve en aquella época para construir una identidad colectiva dentro de la sociedad andaluza, dado que la identidad colectiva se presenta como consecuencia de una necesidad cultural para los individuos socializados, con respecto a la memoria de su propia descendencia, su origen histórico y su carácter propio (Steingress 1998: 29).

En la actualidad, el debate sobre las nuevas tendencias estéticas del flamenco no se centra exclusivamente en este tema, sino que abre un nuevo frente para centrar la polémica en lo aparentemente irreconciliable de los conceptos de «Flamenco Puro» y «Nuevo Flamenco», hasta el punto de trascender de sí mismo y remitirnos a una dimensión, en la que el concepto de nacionalismo, como manifestación ideológica, llega a determinar la propia estética del arte. Así, la idea de Antonio Mairena sobre la oposición entre flamenco jondo o gitano y flamenco folclórico o de payos, ha llevado a sus seguidores a defender la idea conceptual de la denominada «pureza» o «autenticidad» del flamenco. Una idea que es construida partiendo de un principio fuera del alcance de lo racional, basado en algo que no tiene que ver con el arte. Para ellos, la «esencia» o «pureza» del flamenco se vincula y asocia como sinónimo de alma, raza, tierra, sangre, etc. Frente a estos «puristas» se va desarrollando una vertiente o grupo que integra el nacionalismo histórico a los tiempos actuales, al entender la cultura como la manifestación de un pueblo y como el medio hegemónico para su unificación mental. Basándose en este principio, se puede decir que el papel que juega el Flamenco, en cuanto a su identidad colectiva o andaluza, indica, en su forma del andalucismo aflamencado, una dinámica nacionalista (Steingress 2001: 31 35). La situación actual en la que la globalización permite una mayor difusión en cualquier lugar del mundo, ha llevado a políticos e intelectuales a intentar repetidamente redefinir el género flamenco, replanteando su carácter como «seña» o «marcador de identidad», con el fin de conciliar la oposición existente entre la propia dinámica cultural del flamenco y la interpretación que, como elemento cultural de Andalucía, se hace del uso o utilización del flamenco como argumento en función de una producción social de identidad

andaluza. Este es un ejemplo de cómo construir una realidad social y cultural que para tener en cuenta la gran diversidad del arte y la cultura en general, intenta reducirla a un dudoso concepto de «identidad cultural» (Steingress 2002: 63).

Es comprensible que en el marco de la globalización, donde desaparecen valores tradicionales, y las diferencias entre músicas étnicas se diluyen en el mercado global, los aficionados flamencos demanden respeto a una pureza, como manifestación de una necesidad de tener un objeto popular de identificación. Sin embargo, el Flamenco está sometido a la globalización como cualquier otra manifestación artística, tanto en sus formas de tradición como de innovación, como muestra el ejemplo de Jerez de la Frontera, donde coexiste la pureza flamenca junto a la fusión y al mestizaje flamenco. Puesto que el arte flamenco es y siempre fue un producto de mestizaje, lo que ha sido y sigue siendo la base de su creación artística. El Nuevo Flamenco consigue influir en nuevas manifestaciones musicales a nivel global y al mismo tiempo se ve influido por otros estilos musicales. Son el nuevo espacio y las nuevas condiciones de la creación flamenca, que dan a los artistas la posibilidad de recrear un Flamenco capaz de responder a los retos del futuro, mediante la creación artística de nuevas coplas, vinculadas a la vida y los sentimientos de la sociedad actual.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Caballero, Ángel; «Del nacionalflamenquismo al renacimiento»; en: Los intelectuales ante el flamenco, Cuadernos Hispanoamericanos 9 10, Madrid 1992.

Arrebola, Alfredo; «Flamenco tradicional: Una forma de identidad cultural de Andalucía»; en: Revista de Flamencología, Año IV., Núm. 8; Jerez de la Frontera 1998.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel; «Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco»; Revista Transcultural de Música; en: www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm.

Del Mar Alberca García, María; «La configuración de una imagen de España para la democracia: Juventud, vanguardia y tradición»; en: Arizona Journal of Hispanic Culture Studies, Vol. 3; 1999.

Ríos Ruiz, Manuel; «Ayer y Hoy del cante flamenco»; Madrid 1997.

Steingress, Gerhard; «Ideología y mentalidad en la construcción de la identidad cultural»; en: Flamenco y Nacionalismo, Coordinación Gerhard Steingress y Enrique Baltañas; Jerez de la Frontera 1998.

Steingress, Gerhard; «La representación del flamenco como construcción híbrida»; en: Agustín Gómez (Coord.), El flamenco como núcleo temático; Universidad de Córdoba 2001.

Steingress, Gerhard; «El Flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza»; en: Anduli, Revista andaluza de Ciencias Sociales, Núm. 1/2002; Sevilla 2002.

Washabaugh, William; «Flamenco Passion, Politics and Popular Culture»; Oxford 1996.

Lucero Tena emblemática bailaora del franquismo. Foto Archivo

NOTICIAS INÉDITAS SOBRE FALLA Y GARCÍA LORCA, RELACIONADAS CON EL CONCURSO DE CANTE JONDO DE GRANADA

DANIEL PINEDA NOVO
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Tenemos nuevas noticias sobre el célebre y polémico *Concurso de Cante Jondo,* celebrado en 1922, en Granada, durante las fiestas del *Corpus Christi,* gracias a dos cartas inéditas; una, del genial maestro don Manuel de Falla; la otra, firmada por *La Comisión* organizadora, prácticamente compuesta por la dirección del *Centro Artístico* granadino, cuyo presidente era Antonio Ortega Molina y el vicepresidente, el literato Antonio Gallego Burín.

Falla, defensor del auténtico *Cante Jondo,* junto con Federico García Lorca, Miguel Cerón, Ignacio Zuloaga y otros amigos, tramitan al Ayuntamiento de Granada el proyecto del *Concurso,* a través del *Centro Artístico.* Tras numerosas gestiones burocráticas y prologales, como la conferencia de Lorca sobre la «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo», y la magnífica exposición pictórica de Zuloaga, se celebró el ansiado *Concurso* en la acogedora Plaza de los Aljibes, en la cumbre de La Alhambra, durante los días 13 y 14 de junio. *La Comisión* organizadora invitó, fuera del *Concurso* para que actuasen, a los también geniales Manuel Torre, Pastora Pavón y Juana «La Macarrona»; y Don Antonio Chacón presidió el jurado. Sentido y laudatorio fue el Pregón pronunciado por el originalísimo escritor Ramón Gómez de la Serna; y la expectación, entre los asistentes, intensa, al alcanzar el primer premio el viejo cantaor moronense Diego Bermúdez, *El Tenazas,* que asombró a todos con sus cantes antiguos; especialmente, con las cabales de Silverio, acompañado del *divino* Ramón Montoya, y el descubrimiento de un niño de doce años, Manolito Ortega, *El Niño del Caracol,* que cantó por saetas y siguiriyas, con la guitarra de *El Niño de Huelva...* (1).

Intensa fue, también, la actividad divulgadora que desplegó don Manuel de Falla, enviando a la prensa nacional toda la información sobre el *Concurso.* De ello trata esta interesante y valiosa carta inédita, dirigida -como contestación por el universal músico gaditano al gran escritor y periodista José Andrés Vázquez (Aracena, Huelva, 1884-Sevilla, 1960), que con sus artículos tanto ayudó al resurgimiento de Andalucía (2). La carta, escrita con su letra usual, una letra muy personal y un trazado cursivo, está fechada el miércoles, 17 de mayo, y en ella se hace mención a dos espíritus sensibles,

que ya se conocían, Federico García Lorca y el idealista y divagador sevillano José María Izquierdo Martínez (1886-1922), Profesor de la Universidad Hispalense, Bibliotecario del Ateneo y amigo fiel de Juan Ramón Jiménez y de Luis Cernuda.

Leamos, detenidamente, la emotiva carta:

«Granada 17 Mayo 1922

Sr. D. José Andrés Vázquez

Muy distinguido amigo: ruego a Vd. perdone mi tardanza en escribirle, pero con mis trabajos y la organización del Concurso no tengo tiempo para nada !...

Debo ante todo darle las gracias más expresivas por el artículo que tuvo la bondad de publicar en *El Noticiero* (3) y con el que tanto me honra.

Habrá recibido Vd. los pasquines y convocatorias para el Concurso y en breve le remitiremos también los folletos de propaganda. Confiamos esperanzados en sus valiosos ofrecimientos: la difusión y divulgación de todos los elementos de propaganda es el único medio de que nuestro propósito alcance el éxito que todos deseamos.

Esperamos también que nos honrará con su asistencia a la celebración del Concurso. Inútil asegurarle cuán grata nos será su presencia.

García Lorca escribió a José María Izquierdo anunciándole el envío de las convocatorias y desearíamos que se pusieran ustedes de acuerdo para realizar la propaganda en unión de Juan Lafita (4) y todos los demás amigos.

Díganos Vd. si necesita más impresos, así como cualquier dato o información.

Mil gracias en nombre de todos los amigos, y reciba el más cordial saludo de su amigo sinceramente afectísimo Manuel de Falla (firma).

Su *Epistolario* (5) me ha interesado vivamente.

Lo de *Don Juan* (6) es todavía una incógnita, aunque tengo el propósito de que algún día deje de serlo» (7).

La otra carta, dirigida por *La Comisión* del Concurso al periodista andaluz, es una muestra de gratitud por el artículo que sobre dicho *festejo* había publicado en el periódico madrileño «El Imparcial», del que era corresponsal en Sevilla. *La Comisión*, agradecida, pensó seguir los consejos de José Andrés Vázquez. He aquí la breve carta mecanografiada, escrita en papel cuartilla, y que lleva el anagrama del *Centro Artístico*: Un águila que entre sus garras muestra una pancarta con el título de la entidad:

«Granada 27 Marzo 1922

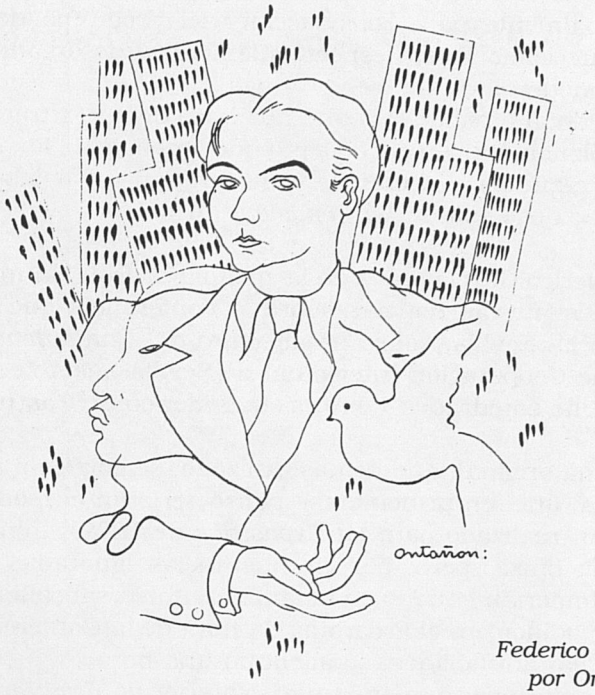
Sr. D. José Andrés Vázquez

Sevilla

Muy señor nuestro:

Con una gran simpatía fue leído por nosotros su artículo de «EL IMPARCIAL» (8) en que habla del Concurso de «Cante jondo».

Encontramos muy atinadas sus observaciones y han pesado mucho en



Federico García Lorca por Ontañón. 1932

nos honrará con su asistencia a la celebración del concurso. Inútil asegurarle cuan grata nos será su presencia!

García Lorca escribió á José Mª Izquierdo anunciándole el envío de las convocatorias, y deseáramos que se pusiesen Vds. de acuerdo para realizar la propaganda en unión de Juan Lafita y todos los demás amigos.

Díganos Vd. si necesita más impresos, así como cualquier dato o información.

Mil gracias en nombre de todos los amigos y en el mío, y reciba el más cordial saludo de su amigo sinceramente afectísimo

Manuel de Falla

Su Epistolario me ha interesado vivamente.

Lo de Don Juan es todavía una incógnita, aunque tenga el propósito de que algún día deje de serlo —

Fragmento de la carta de Falla al periodista José Andrés Vázquez

nosotros principalmente para la redacción del programa del «festejo» del «Cante jondo» que como Fiesta espectacular habrá de organizarse también para nuestro Concurso.

Todo esto unido al ofrecimiento que nos hace de ese extraordinario jardinero que entra plenamente en el concepto que tenemos de lo que debe ser un concursante hace que ya le contemos como un amigo y colaborador.

Reciba un afectuoso saludo *La Comisión*» (firma).

La cita de Federico García Lorca en la epístola de Don Manuel de Falla nos lleva, asimismo, a nuevas noticias sobre la conferencia que el apasionado poeta pronunció en Sevilla, sobre *Arquitectura del Cante Jondo*, organizada por el «Comité de Cooperación Intelectual de Sevilla», establecido en la calle dedicada al insigne catedrático y krausista Federico de Castro, números 10 al 12.

En el Programa original, que hemos utilizado, se corrige a pluma, el local de la conferencia, que, en principio, se pensó sería en el modernista Teatro de La Exposición -realizado para *La Exposición* de 1929-, frente al universal Parque de María Luisa, pero, por circunstancias ignoradas, se cambió al céntrico Teatro Imperial, situado en la también universal calle de las Sierpes.

También se modificó, en el Programa, la hora de la Conferencia; en vez de a las «seis y media» anunciadas, se adelantó una hora.

Interesante es destacar que en la parte interior del Programa se reproducía el original poema de Lorca, *Adivinanza de la Guitarra*, de su libro *Poema del Cante Jondo* (1921-1931), que no se publicaría hasta 1931, en la madrileña «Ediciones Ulises». En el libro impreso, el poema va dedicado a su buen amigo, el gran guitarrista Regino Sáina de la Maza. Y el poema es una pura metáfora, en el que el poeta relaciona a «seis doncellas que bailan», con los «seis ruiseñores del «Barrio de Córdoba» y las seis guitarras de la «Danza en el huerto de la Petenera». Además, con «*seis* caprichos», Mientras que el «Polifemo de oro» alude al mitológico cíclope, hijo de Poseidón, cegado por Ulises. Tenía solamente un ojo en la frente (9).

El poema tiene una única diferencia con la edición de Madrid. En el Programa lleva dos puntos, tras «un Polifemo de oro», y en la original, uno.

ADIVINANZA DE LA GUITARRA

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan,
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro:
La guitarra.

No olvidemos que Federico habló, frecuentemente, de la guitarra, a la que daba un papel primordial, porque -según él- «había construido el cante jondo» (10).

Se ilustra el Programa con un dibujo, surrealista y premonitorio, del gran pintor santanderino Santiago Ontañón (1903-1989), amigo personal de Federico (11), en el que aparece el poeta, elegantemente vestido, entre el perfil de un negro y una paloma que viene a comer a su mano derecha. Detrás, varias torres de rascacielos tambaleándose, entre lágrimas de sangre. Es ya aquí, Federico, el inmenso *Poeta en Nueva York*; libro escrito en la Ciudad del Hudson, entre 1929-1930, y que Federico no verá publicado en vida.

Sobre esta interesante conferencia, me contó la hija de José Andrés Vázquez, Amelia, que cuenta 83 años, la impresión que le produjo Federico a sus diez años. Amelia, dulce y romántica, con su voz quebrada y su palpable emoción, me refirió cuando su padre la llevó a la conferencia-recital que García Lorca dio en el Teatro Imperial de la calle Sierpes, el 30 de marzo de 1932, sobre *Arquitectura del Cante Jondo*. Precisamente, el pintor Juan Lafita, le dedicó en el «ABC», del día siguiente, un original apunte, que ilustraba la reseña. Y me habló Amelia de Federico: «Era muy agradable, no guapo pero sí interesante. La cara morena y el pelo ensortijado, hacia atrás. Me dio un beso. ¡No se me olvida! -y lo enfatiza con su débil voz!-. Y me dijo: «¡Qué sevillanita más linda...!». Y con su tono de voz, cantó Federico esta antigua siguiriya:

A la verita del mar
había una piedra,
a donde iba mi compañerita
a cantar sus penas.

«Y, luego, entonó, con el piano, esta copla:

Flores, dejarme, dejarme,
que aquél que tiene una pena
no se la divierte nadie...» (12).

Lorca y el Flamenco, o la emoción lírica de un inmenso poeta que dignificó este Arte único, a través de la poesía, dándole universalidad...

NOTAS

1) Sobre el Concurso de Granada, véase mi libre *Juana «La Macarrona» y el Baile en los Cafés Cantantes*.- Cornellá de Llobregat, Barcelona, Aquí + Multimedia, Fundació Gresol Cultural, 1996; pp. 45-51.

2) José Andrés Vázquez: *Artículos*. Selección y Prólogo Manuel Ruiz Lagos.- Sevilla, Fundación Blas Infante, Excmo. Ayuntamiento de Aracena, 1984; pp. 15-39.

3) J.A.V.: *Una iniciativa ejemplar. El Concurso de Cante Hondo de Granada*, en «El Noticiero Sevillano». Edición de la mañana.- Sevilla, XXX-Núm.11.161. Domingo, 12 de febrero 1922. Lleva la firma de *Corresponsal*.

4) Se refiere al pintor y dibujante sevillano Juan Lafita (1890-1967). Hombre polifacético; fue un gran aficionado al Flamenco.

5) Se refiere Falla al libro *Epistolario Bético*.- Madrid, Taller Tip. de «El Imparcial»; Tomos I y I, 1918 y 1919. Serie de interesantes «Cartas andaluzas», de gran calidad estética y literaria.

6) En «El Noticiero Sevillano» -Sevilla, Año XXX-Núm.11.221, del martes 18 de mayo de 1922-, publicó José A. Vázquez el siguiente artículo que nos aclara el tema: «Manuel de Falla el más significado campeón de la música española moderna, uno de los pocos compositores nuestros que lograron imponer su arte -nuestro arte musical- a los extranjeros...», tenía una obsesión desde que estuvo en Sevilla, «la figura de *D. Juan*» José A. Vázquez habló con Lorca, sobre el asunto, indicando que el poeta, «que sabe muy bien de las actividades espirituales del maestro, nos dijo en secreto: «Es que está escribiendo la ópera española *Don Juan* y ha venido a estudiarla a Sevilla. No se lo digan ustedes a nadie», añadía Federico.

7) «Archivo José Andrés Vázquez». Nuestra gratitud a Dª Amelia Vázquez.

8) «El Imparcial», diario de información general, editado por Eduardo Gasset; se fundó en 1867. José A. Vázquez publicó en él interesantes artículos.

9) F. García Lorca: *Poema del Cante Jondo / Romancero Gitano*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero.- Madrid, Cátedra, 10ª edición, 1987; p. 199.

10) Ibíd.; p. 146-177.

11) Santiago Ontañón Fernández, pintor, dibujante y escenógrafo, fue amigo personal de Lorca y de buena parte de los poetas del 27. Para Federico realizó los decorados del estreno de algunas de sus obras, en los años 30.

12) Vid. mi artículo *Blanca y Amelia*, en «El Espejo de Sevilla».- Sevilla, Diciembre 2001.

HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO SALVADAS DEL OLVIDO

I) LA FIESTA DE LA COPLA
POR FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN

II) EL CONCURSO DE CANTE JONDO EN LA GRANADA DE 1922
POR ANTONIO GALLEGO MORELL

III) POLÍTICA MUNICIPAL DEL FLAMENCO
TOMÁS GARCÍA FIGUERAS (ESCRITOR. EX ALCALDE DE JEREZ)

I) LA FIESTA DE LA COPLA
FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN

(EXTRACTO DEL DISCURSO DE LA "FIESTA DE LA COPLA", PRONUNCIADO EN EL ATENEO DE MADRID, EL 6 DE ABRIL DE 1910)

Don Francisco Rodríguez Marín, ilustre cervantista y uno de los más importantes folkloristas andaluces, amigo personal y colaborador de "Demófilo", nació en el pueblo sevillano de Osuna, en 1855 y murió en Madrid, a los 88 años de edad, después de haber dejado tras de si una copiosa producción literaria, formada por libros de poesía, estudios sobre El Quijote, biografías de grandes poetas españoles, colecciones de viejos refranes y colecciones de coplas y más coplas de las que entonces cantaba el pueblo.

Fue director de la Real Academia Española y de la Biblioteca Nacional; y un buen día, concretamente el 6 de abril del año 1910, se le ocurrió celebrar en el Ateneo de Madrid, la que llamó Fiesta de la Copla, pronunciando un interesantísimo y erudito discurso que vamos a extractar.

Esto dijo entonces de la copla flamenca andaluza, entre otras cosas, aquél gran escritor andaluz que se llamó don Francisco Rodríguez Marín, también conocido por su juvenil seudónimo de "El Bachiller Francisco de Osuna":

"Aunque nuestras coplas actuales, en cuanto a lo externo, revisten múltiples formas, solo dos de ellas son comunes a todas las regiones españolas, en que se habla y se canta en castellano: la cuarteta y la seguidilla. De ambas trataré separadamente; pero, pues soy andaluz, y siempre que puedo hago,

siquiera con la imaginación, una escapadilla a mi tierra, permitidme que, aunque de paso, trate de las demás formas métricas vulgarizadas en Andalucía y pertenecientes a lo flamenco. Conviene a saber: la soleá (soledad); la soleariya (diminutivo de soleá); la alegría y la playera o seguidilla gitana.

La soleá consta de tres versos octosílabos; asonantado o aconsonantado el primero con el tercero. Es como la "triada" gallega. Ejemplos:

Yo metí a la lotería;
me ha tocaito tu persona
que era lo que yo quería.

Cuando paso por tu vera
y me rosa tu vestío,
hasta los güesos me tiemblan.

Es mi niña más bonita
que los clavelitos, mare,
que abren por la mañanita.

Manuel Machado, a quien le viene de herencia el amor a todo lo popular de los andaluces, ha dicho brevemente, cuanto hay que decir de este bellísimo cantar melancólico:

Canto de soleares,
hondo cantar del corazón,
hondo cantar.
Reina de los cantares.
Madre del canto popular.
Llora tu son,
copla sin par.
Y en mi vacío corazón
se oye sonar
el *De profundis* del bordón...
¡Llora, cantar!

La soleariya, es una soleá cuyo primer verso, mero arranque para el esfuerzo que al cantar requieren los restantes, consta de tres sílabas métricas:

Por tí
las horitas de la noche
me las paso sin dormir.

La alegría, el más breve de los cantares españoles, copla muy parecida, por cierto, a los "ciuri" (fiori) de Sicilia, sólo tiene dos versos, asonantados o aconsonantados, casi siempre de cinco sílabas el primero y de diez el

segundo, y divisible éste en hemistiquios iguales. De ordinario es festivo o laudatorio. Ejemplos:

Vente conmigo
a la retama de los caminos.

Tiene unos dientes
como granitos de arró con leche.

Tiene unos ojos,
que las pestañas le hacen manojos.

Cuando va andando,
rosas y lirios va derramando.

A esta suerte de coplas suele acompañar un como estribillo de sentido y significación independiente, tal como este que sigue:

Andandito con ella,
déjala pasar,
que es mosita donseya.

Por último, la seguidilla – hoy, seguiriya - gitana o playera, dicha así, no de playa, sino de plañir, como si dijésemos plañidera o plañiéra, consta de cuatro versos, asonantados los pares y todos de seis sílabas, excepto el tercero, que tiene once, y que necesariamente ha de estar dividido en hemistiquios desiguales, por la cadencia especial (la caía, dicen los cantaores) que requiere en la quinta sílaba. Ejemplos, y párese la atención en el "como" con que suele comenzar el tercer verso, y que significa unas veces "cuando" y otras "que":

Apenas nacía
la yerbitagüena,
como se iban alimentandito
las raíces d'ella.

¡Maresita mía
qué güena gitana!
De un peasito de pan que tenía,
la mitá me daba.

Si en vía no me vengo,
me vengaré en muerte:
como andaré toas las seporturas
hasta que te encuentre.

También ha tenido un elogio Manuel Machado, para la playera o seguidilla gitana. Decía así el menor de los Machado:

La seguiriya gitana
es la copla de la noche
musulmana...
Ojos negros, perdición.
El poema siempre vivo
Del amor y de la muerte.
Voz del corazón cautivo
de la pena y de la suerte...
Hondo treno de pasión.

Pero tratemos ya de las dos coplas más generales y corrientes en tierras de España: la cuarteta y la seguidilla.

La cuarteta o copla octosílaba romanceada es, como conjeturaba Machado y Alvarez, muy posterior al romance, en la historia de nuestra literatura: copla llamaban nuestros escritores del siglo XVI, a cada grupo de cuatro versos de un romance, y, en efecto, tal o cual vez nuestra copla no es sino un trozo o pasaje del romance mismo. A esto y no a otra cosa me saben las siguientes:

La sirenita del mar
es una pulida dama,
que por una maldición
la tiene Dios en el agua.

Castillito de Morón
que a todo el mundo combates,
ahora que yo te combato,
castillito, date, date.

La cuarteta era ya muy común en el primer tercio del siglo XVII. Pero tratemos de las seguidillas, que ahora constan de cuatro versos, de siete y de cinco sílabas, alternados, y asonantados o aconsonantados los pares, pero que en lo antiguo solían tener de seis sílabas los impares, especialmente el primero. En 1620 compuso Góngora las seguidillas que
Empiezan:

"Mátanme los celos de aquél andaluz,
háganme si muriere la mortaja azul."

El origen de las seguidillas es bastante remoto. A no sobrar una sílaba al verso último, seguidilla pintiparada pareceríame aquél cantar en que también se repite como tercero el primer verso, y que, hace más de cinco siglos,

dio ocasión a una glosa de Juan Alvarez Gato, poeta de la centuria decimoquinta:

"Quita allá que no quiero,
falso enemigo,
quita allá que no quiero
que huelgues conmigo.

Pero, de todas suertes, seguidillas son, hechas y derechas, llamáranlas así o no, las coplas de que consta cierta cancioncilla satírica del tiempo de los Reyes Católicos, publicadas por Barbieri, y de la cual son muestras las que siguen:

"Venistes vos, marido,
desde Sevilla;
cuernos os han nacido
de maravilla.
No hay ciervo en esta villa
de cuernos tales,
que no caben en casa
ni en los corrales."

Como también son seguidillas, para cantar por sevillanas, aquellas de finales del XIX, alusivas al torero Reverte, cuando éste entusiasmaba a las muchedumbres:

"Me gusta a mí Reverte,
por lo torero:
porque tiene matando
¡Ole!
mucho salero.
Y yo le digo:
"No te tires Reverte
¡Ole!
vente conmigo."

Esta casta de coplas eran popularísimas en los años de Cervantes, y se llamaban indistintamente "coplas de la seguida" en "El celoso extremeño" y seguidillas en "Rinconete y Cortadillo", en "La Gitanilla" y en la segunda parte del Quijote y, ya tomasen estos nombres "por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente" o ya porque se usaban para las tonadillas de diversos bailes más o menos apicarados". Pero las seguidillas bailables por antonomasia son las sevillanas, de las que Manuel Machado, al tratar de nuestra copla, llegó a decir en verso:

"Pero la copla de luz
del paraiso andaluz,
alada y primaveral,
la graciosa charlatana
que dice toda Sevilla,
es la alegre seguidilla
sevillana
llena de sol y de sal."

(Y el bueno de Rodríguez Marín nos habla a continuación del estribillo de las seguidillas, para lo que desempolva unas antiquísimas seguidillas, guardadas en viejos manuscritos de la Biblioteca Nacional:)

Rio de Sevilla
arenas de oro
desa banda tienes
el bien que adoro.

Rio de Sevilla,
rico de olivas,
dile como lloro
lágrimas vivas.

Un paso más y de la junta de estas coplas había de nacer el estribillo. Vean si no:

Gran río de Sevilla,
de arenas de oro;
en esa banda tienes
el bien que adoro.
Rico de olivas,
dile tú como lloro
lágrimas vivas.

Casi siempre que se trata de coplas y de los delicados pensamientos que suelen contener, asoma a los labios esta pregunta: "Pero, ¿son del pueblo, talmente del pueblo, todos esos cantares?". Ya, hablando por cuenta de esta suspicacia, se lo preguntaba a sí mismo Machado y Alvarez y dábase la misma respuesta que yo dí a los curiosos en el prólogo de mi colección. En ella seguramente habrá coplas de autores cultos que se me pasaran inadvertidas: oro fino son todas las coplas buenas, procedan de quien procedieren. El poeta erudito, cuando escribe coplas, se hace en realidad, de verdad, hombre del pueblo: "se desposee de su personalidad y pensamientos propios, consiguiendo por esta razón el fin artístico que se propuso". Y a fe que pocos lo alcanzan por entero, y hasta esos pocos, con coplas contadísimas. Autor hubo de centenares de coplas que no logró ver popularizadas más de dos o

tres de ellas, y autor puede haber de miles de cantares que no haya ni catado la mielecilla de ver que le prohija el pueblo uno de los suyos.

En cambio, no faltó quien, habiendo escrito hasta media docena de coplas, viese en seguida a una de ellas saltar de boca en boca, como avecilla que vuela de rama en rama. Me refiero a esta soleá del poeta malagueño Eduardo del Saz, que se hizo muy popular en su tiempo:

Una reja es una cárcel,
con el carcelero dentro
y con el preso en la calle.

Mas para que tal prohijamiento se efectúe no basta que el ingenio y la gracia corran parejas en una copla, si ésta por lo más externo de su expresión no se amolda al habla popular. Cierto admirado poeta, compuso ester cantar en que la gracia y el ingenio compiten. Es éste:

¿Tengo yo la culpa, dí,
que siendo la rosa tuya,
llegue el perfume hasta mí?

Pero el pueblo la cantó así:

No tengo la culpa yo
que siendo tuya la rosa
hasta mí llegue el olor.

Porque es de notar que, aun a las coplas de autores cultos, que hace suyas el pueblo, no les otorga su bendición sin hacerles alguna modificación. Como ocurrió con esta otra copla del poeta Ventura Ruiz Aguilera; que la escribió así:

En tu escalera mañana
he de poner un letrero
con seis palabras que digan:
"Por aquí se sube al cielo".

y el pueblo la cantó así:

En la puerta de tu casa
he de poner un letrero
con letras de oro que digan:
"Por aquí se sube al cielo".

(Y cita Rodríguez Marín , autor de este discurso, que un modesto cajista de imprenta de un periódico sevillano, en el que él colaboraba, compuso esta otra letrilla, que él recogió del pueblo y que, por azares de la vida, le tocó imprimir y

corregir las pruebas, junto con el propio autor de la copla, sin que tuviera ni la más mínima idea de su autoría, hasta que al cajista se le saltaron las lágrimas, mientras ambos corregían el trabajo. *La copla había sido compuesta por el anciano impresosr allá en sus años mozos, durante una fiesta campestre dominguera. La tal copla era buena a carta cabal y decía así:)*

Es tu querer como el toro,
que donde lo llaman va;
y el mío, como la piedra;
donde la ponen se está.

(Refiere Rodríguez Marín, en su discurso, que la misma noche en que se inauguró, el 16 de noviembre del año 1869, el Canal de Suez, unos marineros españoles estaban cantando flamenco, junto al barco donde descansaba la emperatriz de Francia, la andaluza Eugenia de Montijo. Y ésta, picada por la curiosidad, cuando se le acabó el repertorio al improvisado cantaor, preguntó si conocían aquella copla que decía:)

La pena y la que no es pena,
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte
y hoy peno porque te ví.

Y una voz en la noche, le contestó con esta otra:

Ni contigo ni sin ti
tienen mis penas remedio:
contigo, porque me matas,
y sin ti, porque me muero.

(Cuando Rodríguez Marín pronunció este discurso, en la Fiesta de la Copla del Ateneo de Madrid, en 1910, decía que era incalculable el número de coplas populares que entonces había en España. Añadiendo que más de diez y seis mil publicaría él muy pronto, las cuales pasarían luego de veintidós mil, no creyendo difícil poder juntar casi otras tantas, y añadía: "mal que pese a las cupletistas o copleteras, desterradoras, o, más bien, enterradoras de nuestra neta poesía popular", *qué inquina no le tendría a las que, andando el tiempo, se han llamado desde finales del pasado siglo XX, cultivadoras de "la copla", cosa en la que, ignorantes de toda nota, están más que erradas, pues no se puede llamar" copla" a lo que es CANCION; al ser estrofas más largas y con argumento, carentes casi siempre de filosofía y pensamiento hondo o jondo.*

Todo esto sin contar con que una sola copla suele valer por muchas; cosa que explicó acertadamente en uno de sus cantares un antiguo poeta:)

En cada copla que canto
otras mil coplas se envuelven,

pues cada cual en el corro
a su manera la entiende.

Y terminamos ya, diciendo que son principales cualidades de la copla la espontaneidad, la claridad y la sobriedad.

A la espontaneidad se debe una excelencia que para nosotros la quisiéramos los versificadores cultos: la poesía del pueblo no tiene ripios. El estro popular acuña la copla de una vez, de un martillazo; y así, no le ha caído aquella donosa maldición de Quevedo, que condenaba a aconsonantar, de por vida, madre con taladre e hijos con prolijos. Y es clara la copla, porque el pueblo, que hace gala de llamar al pan pan y al vino vino, no sabe de las turbiezas y amanerados tiquismiquis que los demás gastamos, y esa ventaja nos lleva.

Y en cuanto a la sobriedad, es tan sobrio el pueblo en su elocución poética, que no se le puede suprimir una palabra sin dar al traste con toda la copla. La preceptiva de la copla está bosquejada, en coplas también, por algunos poetas eruditos, y en especial por Ruiz Aguilera, cuyas son las siguientes:

El cantar, para ser bueno
ha de ser como la cola:
que se pegue al que lo escucha
cuando salga de una boca.

Cantar que del alma sale
es pájaro que no muere:
cantando de rama en rama,
Dios manda que viva siempre.

Muy parecidamente lo dijo, años después, el poeta malagueño Salvador Rueda:

Cantar que va por la vida
parece una mariposa,
que, en lugar de flor en flor,
revuela de boca en boca.

Y Manuel del Palacio definió así el buen cantar:

Buena copla es la que deja
al que la canta o escucha,
en el corazón, consuelo,
y en los labios, amargura.

Voy a terminar esta disertación, o lo que fuere, para lo cual nos sobra asunto y falta tiempo, y en la cual solo hemos puesto el hilo. El paño, todo

popular, no puede haberos parecido, sino muy bueno. La copla casi siempre es afectiva, y, "dulce en las burlas y en las veras grave", como fue Quevedo, en opinión de Lope de Vega. Llega adonde su anónimo autor se propuso, y pone y mantiene en estrecha comunicación las almas... La copla flamenca vuela por el mundo y lleva por doquier, envueltos en la melodía del cante, anhelos y ternezas, quejas y celos, recuerdos y esperanzas, penas y alegrías: cuanto hace a los hombres dichosos o infortunados. La copla es, además, la ropa de gala del amor.

Mil veces tuvo razón el excelente poeta sevillano don Narciso Campillo al escribir el siguiente apasionado elogio:

Oyendo estos cantares cierto día,
sintió un vate académico sudores,
y exclamó: "¡Cielo santo, qué poesía,
qué guitarra, qué música y qué amores!»

II) EL CONCURSO DE CANTE JONDO EN LA GRANADA DE 1922

ANTONIO GALLEGO MORELL

(De "Calle Elvira". Revista de Granada. Verano 1972)

Manuel Angeles Ortiz fue, en 1922, el autor del cartel para el "Concurso de Cante Jondo" que se proyectaba celebrar en las noches de los días 13 y 14 de junio en la placeta de San Nicolás del Albayzín granadino. Ocho mil quinientas pesetas en premios anunciaba el cartel, en el que también se avisaba que desde el día 7 de mayo estaría abierta una Escuela gratuita de "Cante Jondo" para los que desearan prepararse para el concurso. El día 19 de febrero de ese mismo año Federico García Lorca leía, en la sociedad granadina del Centro Artístico, una conferencia sobre el primitivo canto andaluz, días después publicada como folletón en el diario local "El Noticiero Granadino" y, recientemente, recogida junto a otros textos del poeta de Fuentevaqueros por un hispanista ilustre, Marie Laffranque, en el "Bulletín Hispánique" de Burdeos. Y con la anticipación suficiente se lanzaba el folleto de convocatoria y la "Imprenta Urania", de Granada, componía, con tipo móvil, el ensayo sobre

Cartel de Manuel Angeles Ortiz, del Concurso de Cante Jondo del año 1922, en Granada

los orígenes, valores musicales e influencia en el arte musical europeo de ese Canto primitivo andaluz, original de Manuel de Falla, también en estos últimos años recogidos por Federico Sopeña, junto a otros escritos del genial maestro de la Antequeruela.

El Concurso del Cante Jondo es un hecho que ha venido pesando en la vida cultural de la ciudad. Todavía hay granadina que guarda, en el fondo de un arca de recuerdos, el traje de aquellas noches. Una nota de los artistas granadinos, que bajo la dirección de Ignacio Zuloaga decoraron la plaza de San Nicolás, rogaba, días antes del concurso y en la Prensa local, que las señoras y señoritas acudiesen aquellas dos noches "ataviadas con el maravilloso traje romántico de los años treinta al cuarenta del siglo XIX"

Puerta del Vino en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra, donde se celebró el Concurso la noche del 14 de Junio de 1922

El concurso del año 1922 es uno de los grandes momentos de ilusiones granadinas en el siglo XX. Manuel de Falla firma la petición de subvención dirigida al Ayuntamiento y, días después, la respalda con un artículo, polémico y fervoroso, publicado en la Prensa local, en el que resalta la influencia ejercida por ese primitivo canto andaluz: "Afirmamos en términos generales y sin temor a ser desmentidos por nadie que tenga títulos para ello, que ni la música nueva será lo que es, ni la orquesta moderna "sonaría" del modo que "suena" de no haber existido la indicada influencia". Y, desde Granada, escribía el corresponsal de "El Sol": "De todas partes llegan voces de aliento para el éxito de esta Empresa, y son muchos los extranjeros que a ella van a asistir. La Escuela Cantorum de Nueva York envía una representación. Vienen Oscar Esplá y Ramón Gómez de la Serna, Pérez de Ayala, los duques de Alba, el comisario de Asuntos Indígenas de Francia en Marruecos, M. Ricard, y el escritor francés Maurice Legendre. Vienen periodistas franceses, periodistas españoles, cantaores y tocaores españoles de todos los rincones..." El Concurso pasearía luego el nombre de Granada por toda la Prensa Nacional, desde las caricaturas de Bagaría, de Xaudaró, de Ricardo Marín o de Tovar, hasta los apuntes al natural de Antonio Casero, y desde la prosa de Ramón Gómez de la Serna, Federico García Sanchíz o Antonio Rodríguez de León, hasta las crónicas enviadas por Goy de Silva o "Galerín", desde la plaza de los Aljibes de la Alambra, donde al fin se celebraría el concurso, abandonando la idea primera de la plaza albaicinera de San Nicolás

Ramón Gómez de la Serna abrió con su palabra la gran fiesta andaluza que he venido condicionando en Granada, hasta hoy, el concepto de la fiesta local centrada siempre con el grupo de gitanas sacromontanas, una de las

cuales "La Gazpacha", triunfó en aquél Concurso del 22. Y allí triunfó un niño de on ce años que se arrancó improvisando unas saetas, Manolo Caracol, y allí tuvo que cantar, abandonando la tribuna del Jurado, el "emperador" del Cante, Antonio Chacón. Pero el triunfador fue el viejecillo llegado de Puente Genil, Diego Bermúdez, que consiguió el premio Zuloaga de las mil pesetas redondas.

Tú que andas por el mundo
peregrino, si la encuentras,
dile que yo la camelo,
pero que no quiero verla.

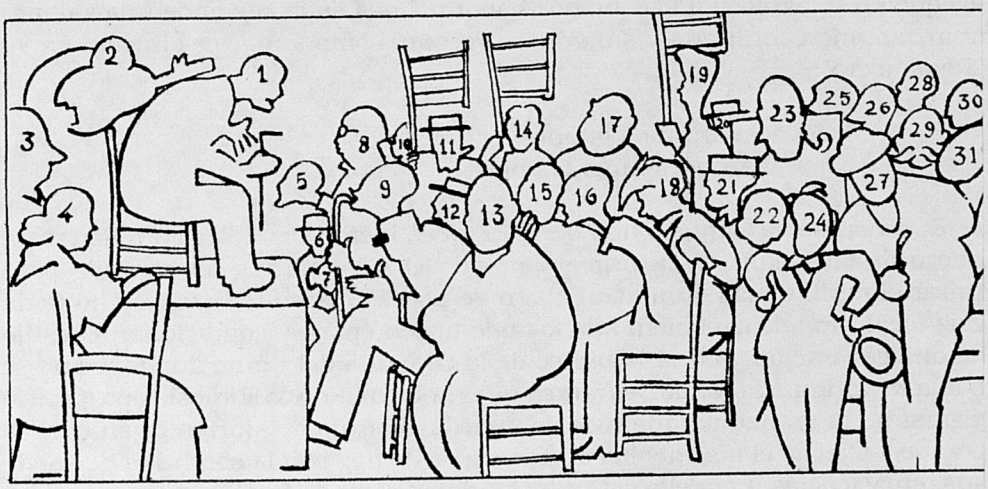
Así abrió José Cortés, acompañado a la guitarra por Juan Soler, un concurso que pronto sería también combatido por ese esterilizante sentido crítico de los granadinos que pronto definirían al concurso en un artículo publicado en "La Opinión", como "fiesta del jipío tabernario y del pingo en tablado canalla". Poco importaba que el aire que recortaba los perfiles de las torres alhambreñas, fuese asaeteado con coplas como ésta:

Quisiera ser como el aire
pa estar a la vera tuya
sin que lo notara nadie.

Sin embargo, Falla y Zuloaga estaban contentos. Más tarde, el autor de "La Vida Breve", se quejaría, en carta a su amigo, Mr. Trend, de los sinsabores que le acarreó la organización del Certamen. 1922 es un año ilusionado en la vida de Granada: Falla abandona su retiro de la Antequeruela para actuar activamente en la vida local, el "hall" del hotel Alambra Palace se anima con las grandes figuras de asistentes al Cante Jondo que fue el anticipo de lo que al correr los años, cuajaría en el Festival Internacional, con la apoteosis en el Palacio Arabe de la guitarra de Segovia que figuraba en el Jurado del Cante Jondo; es además el mismo año en que Lorca escribe algunos de sus poemas del Cante Jondo.

Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo
¡Ay, yayayayay,
que vestida con mantos negros!

"El toque jondo – escribía Falla en su manifiesto convocando al Certamen – no tiene rival en Europa", y aducía textos de Juan Ruiz y de Pérez de Hita al hacer la apoteosis de la guitarra morisca. El concurso tenía como finalidad "el renacimiento, conservación y purificación del antiguo cante jondo (que se llama también algunas veces cante grande)". Para acercarse al mundo musical de Manuel de Falla, como para comprender el universo lírico



1.-Diego Bermúdez, 'El Tío Tenazas'
2.- Ramón Montoya Salazar
3 -Joaquín Cuadros
4 -Pastora Pavón, Niña de los Peines
5 -Valentín Felip Durán
6.-El Niño del Barbero
7 -La Niña de la Aguadera
8.-Francisco Soriano Lapresa
9 -José Ruiz Almodóvar
10 José Sánchez Puertas
11 -Ruperto Martínez Riobóo
12 -Antonio López Sancho
13 -Ignacio Zuloaga
14 -José García Carrillo
15 -Fernando Vilchez
16.-Manuel de Falla
17 -Vicente León Callejas
18.-Federico García Lorca
19 -Hermenejildo Lans
20.-José Martínez Riobóó
21 -Manuel Angeles Ortiz
22 -Luis Martínez Riobóó
23 -Santiago Rusiñol
24 -Antonio Ortega Molina
25.-José Carazo
26.-Rogelio Robles Pozo
27 -Francisco Vergara Cardona
28.-Fernando de los Ríos Urruti
29.-Santos Martínez
30 -Miguel Cerón Rubio
31.-Ramón Carazo

de Federico García Lorca, es necesario asomarse a este momento de 1922 en que todo el vivir de Granada bulle en torno al concurso de Cante Jondo, a aquellas noches del 13 y del 14 de junio en que tapices, mantones de manila, cerámica y bengalas encienden en fiesta la plaza de los Aljibes de la Alambra, mientras rebrillea el Albayzín de enfrente y reacciona "en paleto" una gran parte de la ciudad de abajo: la que no admite el cartel de Manuel Angeles Ortiz, la que no acepta el gusto para decorar la plaza de Ignacio Zuloaga o José María Rodríguez Acosta, ni la dirección en manos de Falla, ni la preparación artillero-literaria de Lorca...

Pero 1922, visto desde hoy - recordamos que el autor escribe en 1972, cincuenta años después del concurso -, no es en la curva histórica de Granada, ni más ni menos que el año del Cante Jondo. Aquel cartel cuadrado y suciamente naranja, con un corazón que nos está mirando y una simultaneidad de elementos y símbolos andaluces, convocaba a algo más que a un concurso de cante. La literatura de Lorca está constantemente inserta en la vida local. Por eso no es todo españolada, cuando los hispanista llegan cada día a Granada, preguntando por elementos costumbristas. La palabra "placeta", que figura en el cartel del año 1922, aflora constantemente en la obra lorquiana y en la cerámica del callejero granadino. Los gitanos de Lorca son los que no se parecen a los que hoy baten palmas en la rueda de una zambra aburrida, mercantilizada y sin gracia. Porque, como supo ver el poeta en su "Romancero":

¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!

El concurso de Cante Jondo de 1922 ya es historia que llega a rellenar un hueco de la España de la primera mitad del siglo XX; es un capítulo para trazar el perfil de las obras de Falla o de Lorca. Y ante todo un hecho de la vida local, un acontecimiento de los que hacen época y condicionan el estilo de una generación. Podría hablarse de la Granada del Cante Jondo, como se habla de la España de la Dictadura o de la Sevilla de la Exposición. ¡Que lo diga si no la granadina que todavía guarda su traje de Marianita en el arca grande y alterna el malva y lila de sus trajes de hoy con la sombrilla de sol de sus impaciencias. Para ella el Cante Jondo no es una efemérides, y por eso se empeña en estirar hasta nuestro hoy su concepto de la Granada del Cante Jondo. Pero olvida que el cartel de Manuel Angeles Ortiz rompe con las tradiciones granadinas y que Lorca enlaza con toda una tradición popularizante y española tras romper con el pasado más inmediato.

Pero no cabe duda: en muchas de las manifestaciones de la vida cultural de Granada continúa pesando el recuerdo del concurso del año 22, como la más joven generación también tiene, en este aspecto, una experiencia que le ha condicionado un estilo preferente; aquél contraluz de Margot Fontey que logró Gyenes, de puntillas y entre los surtidores del Generalife. Los clásicos trajes de lunares se van quedando atrás, y atrás se va quedando el palmoteo de las gitanas, como ya se olvidó la lectura de las rayas de la mano. El cante

jondo es un estilo local, como Segundo Imperio es en Francia una manera de vestir y una forma de concebir el interior. Acaso no sospecharon nunca los organizadores del concurso de 1922 que abrían un capitulo en la historia granadina. Ese capítulo que en toda la provincia abre siempre el triunfo de lo nuevo, de la audacia como forma de creación.

III) POLÍTICA MUNICIPAL DEL FLAMENCO

TOMÁS GARCÍA FUGUERAS

(De su discurso de apertura de Curso, en la Academia de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras, el año 1961)

Tiene Jerez un motivo trascendente de turismo que completa perfectamente el de sus vinos y sus bodegas y es el *flamenco.* Pero bueno y necesario, es dar unas precisiones previas, amplias y concretas.

Ante todo, yo lo llamo *flamenco* porque sé que así nos entendemos todos fácilmente, pero sin que yo diga o no que el nombre es el exacto y menos aún ¡líbrenos Dios! trate en buscar los orígenes de esa denominación. Eso que nosotros vamos a comprender cuando decimos *flamenco* ha sido objeto de estudios copiosísimos de muchos de los cuales no se saca conclusión alguna. Es, para nuestro fin, otro *bizantinismo* el establecer hipótesis más o menos gratuitas sobre las aportaciones de los judíos, de los egipcios, de los gitanos... ¡nada de eso nos importa a los fines de lo que pudiera llamar *política municipal del flamenco,* que es tanto como decir política jerezana *del Flamenco*!

El hecho real es que Jerez está considerada, justamente, como la cuna del flamenco. En esto no hemos querido discutir con nadie, nos hemos limitado a publicar el libro *Flamencos de Jerez*, testimonio del valor de la ciudad -cantidad y calidad- en el flamenco. Si alguien puede superar a Jerez en ese aspecto, el camino está abierto para que lo haga. Entretanto, Jerez reivindica su título de *cuna del flamenco.*

Tampoco he de decir a los jerezanos -que lo conocen bien- que en Jerez, el flamenco está en el ambiente y lo mismo que hay muchas calles que tienen perfume de los buenos vinos jerezanos, hay muchísimos jerezanos que llevan consigo -¿porqué?- el duende del flamenco: ¿cómo puede comprenderse que un niño de pocos años, sin que nadie le haya enseñado posea innata toda la gracia del baile jerezano?

Otra observación importante. Cuando hablamos de flamenco no nos referimos ni mucho menos a lo que nuestros abuelos o nuestros padres conocieron como flamenco y del que decimos que está hoy en decadencia y a punto de morir asesinado por el *folk-lore.* Cuando le preguntaban a la genial Pastora Imperio si su espectáculo era de *folk-lore* ella contestaba, con su gracia bien conocida, que eso «*era cosa de botica*».

Nosotros consideramos para Jerez el flamenco como una cosa mucho más alta; ni más ni menos que como la vena de una cultura milenaria que se viene nutriendo con las aportaciones de todos los pueblos y de todas las generaciones.

Cuanto pervive del flamenco -siempre con esta interpretación convencional de la frase- es simplemente una vieja cultura de Andalucía la baja. En muchas ocasiones nos hemos referido, dentro de este mismo cuadro, al senequismo, al buen sentido, al talento natural, al equilibrio, al no asombrarse de nada, al «estar de vuelta de muchas cosas», del campesino andaluz. Ello como el flamenco, es algo consustancial con Jerez, es como una herencia espiritual que nosotros hemos recibido y que tenemos el deber ineludible de cuidar.

Pero, con independencia de ese alto valor de cultura milenaria y de parte importante del alma de la ciudad está, ciñéndonos ya al turismo, el hecho de que lo que más atrae y apasiona al turismo extranjero es lo andaluz y, concretamente, lo flamenco ¿no vemos cómo se manifiesta ese gusto no sólo en las primeras capitales de España, sino en París, en Londres, en Bélgica, en Holanda? ¿Cómo podría ser de importante Jerez si cuidando este aspecto se convirtiera lógicamente, en la Meca del flamenco?

Claro está que cuando hablamos del flamenco en Jerez nos referimos a toda la zona de Andalucía la baja unida tan íntima y estrechamente a Jerez en estas manifestaciones de vieja cultura: Cádiz, Los Puertos, Sanlúcar, etc.

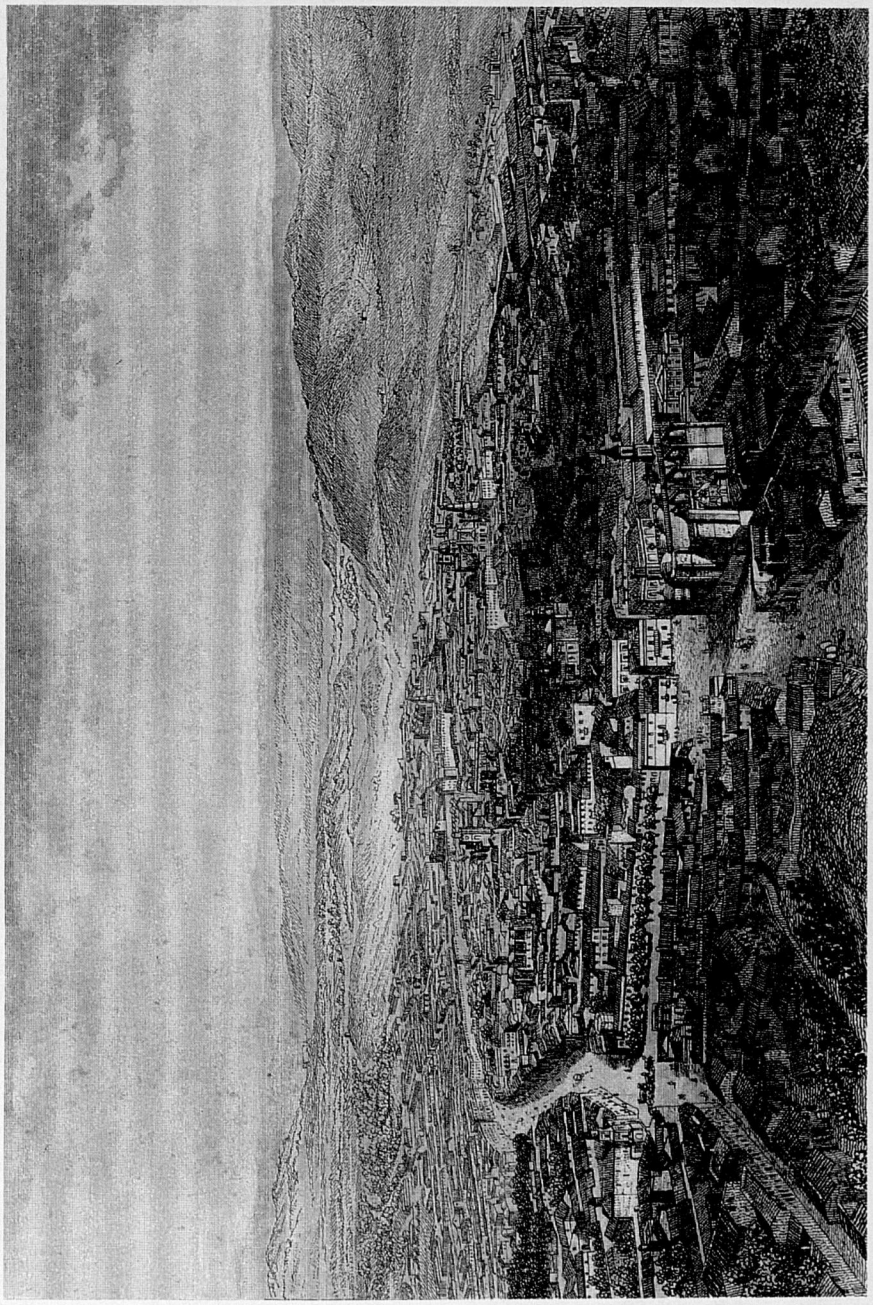
Sucede con lo que llamamos *flamenco* algo parecido a lo que hemos dicho respecto a la costa y a la Sierra, esto es, que se trata de valores en potencia a los que es preciso hacer dinámicos mediante la ordenación correspondiente y, en realidad, podríamos decir que en el caso del flamenco se está en notorias condiciones de inferioridad porque no hay ni siquiera una conciencia clara de este valor estático.

Para muchos, el flamenco es algo que ya está en definitiva decadencia y ven en él, en vez de un valor cultural importante y al que Jerez ha de dedicar su atención, algo que queda enterrado entre las paredes estrechas del Colmado, del café cantante, o del folk-lore. Los que así piensan, por no pararse a mirar el hecho en su exacto contorno, pueden considerar que el Teatro en Jerez no se llena completamente más que cuando hay un buen espectáculo de flamenco, sin que deje tampoco de tener su gran importancia observar el público que a ellos concurre y la preponderancia de lo que pudiéramos llamar auténticamente el *pueblo,* esto es, el que conserva en toda su pureza esa cultura difusa y milenaria pero de realidad y presencia bien palpable.

Por comprenderlo así y al servicio de lo que pudiéramos llamar justamente la *política Municipal del flamenco,* el Ayuntamiento de Jerez acordó, en fines de 1959, que se dieran en la *Escuela Municipal de Música,* clases de cante, baile y guitarra dentro del más puro estilo jerezano.

Porque, es fácil comprenderlo, si los que saben y conservan aún mucho de la tradición flamenca de Jerez van desapareciendo sin dejar discípulos, y sucesores, si lo *nuestro* se amanera y deforma, con notorio perjuicio, por el folk-lore, entonces estamos amenazados de perder una parte importante de nuestra cultura popular, justamente en momentos en los que el turismo la revaloriza.

Quiero decir, como complemento, que esos estudios es la *Escuela Municipal de Música* servirán sólo de iniciación de algo mucho más importante. Yo dije hace tiempo que íbamos a la creación en Jerez de la *Universidad del flamenco*; quise yo con ello atraer la atención sobre el tema aunque pudiera parecer, culturalmente, una «pequeña herejía».



Vista panorámica de Jerez. S. XVIII. (Grabado de autor anónimo)

LOS CILINDROS DE CERA. PRIMERAS GRABACIONES DE FLAMENCO

ANA MARÍA TENORIO NOTARIO.
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACIÓN DEL CAF

Durante siglos el disfrute de la música instrumental o cantada, se redujo al consumo en directo en teatros, iglesias, interpretaciones callejeras o, en el caso de las clases más pudientes, recitales privados. No había posibilidad de almacenarla en un soporte que permitiese su reproducción a voluntad. A lo largo de los años, científicos y técnicos habían soñado con la posibilidad de atrapar los sonidos de alguna manera y reproducirlos sin necesidad de disponer de un instrumento musical o un intérprete en directo. Por este camino se realizaron algunos hallazgos como el organillo o las cajas de música, artefactos capaces de reproducir melodías (algunas bastante complejas), pero no la voz humana.

Fue el poeta e inventor francés Charles Cros (1842-1888) quien patentó en Abril de 1877 un paleófono que él describió como "Procedimiento de registro y reproducción de los fenómenos percibidos por el oido".El invento de Cros no se llevó nunca a la práctica, mientras que un mecanismo muy similar, ideado pocos meses después por un rico inventor estadounidense, Thomas Alva Edison (1847-1931), salta rápidamente al mundo industrial.

Técnicamente, el invento consistía en un dispositivo mecánico con un diafragma insertado al final de una bocina. El sonido en la bocina hace vibrar el diafragma, que mediante una aguja unida a él va marcando una serie de surcos de diferentes profundidades sobre el soporte de la grabación, que en un primer momento consistió en un cilindro recubierto por una hoja de estaño. La aguja se desplazaba a lo largo del cilindro por un mecanismo de relojería. El reproductor consistía en otro diafragma y otra aguja que recorría el mismo surco dejado por la aguja grabadora, transmitiendo vibraciones similares a las emitidas para la grabación inicial. Las posteriores investigaciones de Edison se centraron, más que en el mecanismo de grabación-reproducción, en la mejora del soporte de la grabación. La inicial hoja de estaño, fue sustituida por una hoja de papel parafinado, pero ambos soportes tenían el problema de permitir muy pocas audiciones y deteriorarse muy fácilmente. Por fin, en 1889, Edison resuelve el problema utilizando un

cilindro de cartón recubierto de cera endurecida, más duradero y que además mejoraba la calidad de la audición. Esta mejora impulso definitivamente la comercialización de los cilindros de cera. Pero a estas alturas un nuevo invento, el gramófono, patentado por el alemán Emile Berliner (1851-1929), empezaba a despuntar como el gran competidor en la carrera por el mercado de la música grabada. Con un sistema de grabación similar al del fonógrafo, el invento de Berliner, sustituía el cilindro por un disco plano con mayor resistencia, duración y calidad de sonido que el cilindro.

Paradójicamente, desde el principio se le dio más importancia a la palabra, recitada o cantada, que a la música instrumental. La ópera, los cantos populares, los discursos de los prohombres de la época, empezaron a impresionar los primeros cilindros y los primeros discos.

Aunque en un principio Edison ideó el fonógrafo como un instrumento para oficina, rápidamente el sistema proporcionó otras utilidades. Por un lado, como forma de entretenimiento. Los cantantes más célebres del momento, por sus actuaciones en el teatro, empiezan a grabar las canciones o fragmentos de obras musicales más populares. Uno de los pioneros en este sentido fue Enrico Caruso, que abrió el camino para otros muchos artistas, reticentes en un principio a dejarse grabar.

Las audiciones de estas obras podían ser para disfrute doméstico, en el caso de aquellos que podían permitirse la adquisición de un gramófono, o bien audiciones públicas a precios populares, e incluso como método para atraer a la clientela en algunos comercios.

En estos momentos, quizá no se llegaba a vislumbrar el enorme futuro que como industria del entretenimiento podía tener la discografía, industria que en la actualidad da ocupación a multitud de personas en todo el mundo.

También se vio en las grabaciones discográficas un buen elemento de propaganda. Alocuciones públicas, discursos electorales, arengas militares, llegaban a mucha más gente a través de una grabación sonora, que a través de la propaganda escrita, que requería el conocimiento de la lectura, en una sociedad en la que la alfabetización no estaba ni mucho menos generalizada.

Pero hay otro aspecto de gran importancia en el descubrimiento de los sistemas de grabación, que sí se intuyó con claridad desde el primer momento y que es su utilidad en el campo de la investigación científica, en diferentes materias: el folclore, la musicología, la etnología, la fonética, la literatura de tradición oral, e incluso, como dato curioso, en materias como la parasicología.

Fue frecuente desde los primeros momentos que se hicieran grabaciones de cantos tribales, folclore, canciones indígenas, etc de todo el mundo. Este interés obedecía en principio a un intento de entender todas aquellas músicas que el civilizado occidente, formado por la vieja Europa y Estados Unidos, consideraba "no cultas, primitivas, salvajes o exóticas". Comprendía este interés desde las músicas de los países más remotos a las músicas de los grupos sociales europeos más alejados de las clases pudientes, económica o intelectualmente.

A comienzos del siglo XX ya se habían hecho grabaciones de estas músicas en numerosos países, dando origen a importantes archivos, que serán la

base de futuros estudios etnomusicológicos, hasta tal punto que muchos expertos consideran que es la aparición del fonógrafo un elemento determinante en la aparición de la etnomusicología como ciencia.

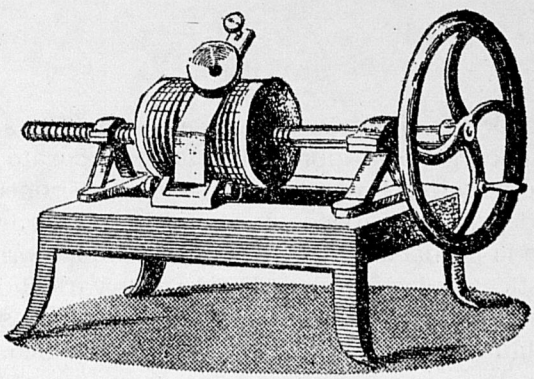
El ejemplo más conocido son las investigaciones de Bela Bartok y Zoltán Kodaly, que ya en 1906 publican su primera colección de canciones populares húngaras, que habían recogido viajando con un fonógrafo por diferentes provincias de su país. Pero no fueron los únicos. En América, Carl Lumholtz realiza grabaciones en cilindros de cantos tarahumaras, y Walter Fewkes grabó cantos de los indios passamaquoddy. La escuela de Berlín, dedicada a la musicología, toma como base para sus investigaciones, grabaciones de gramófonos. En España, Ramón Menéndez Pidal fue uno de los pioneros en la compra de un fonógrafo, con el que grabó una serie de romances.

España, en aquél momento, vivía bajo el régimen de la Restauración. Después de años de revoluciones, luchas sociales y guerras carlistas, disfruta España una etapa dominada por una cierta paz social, y por unos vertiginosos avances técnicos que marcaron todos los aspectos de la vida cotidiana: el ferrocarril, la telegrafía, la telefonía y, sobre todo, la luz eléctrica, alteran considerablemente las condiciones de vida de todas las clases sociales.

Desde el punto de vista cultural tomó carta de naturaleza un cierto casticismo y un gran gusto por las manifestaciones populares y folclóricas. Y dentro de estas manifestaciones, el flamenco se coloca a la cabeza. En los antiguos catálogos de discos y cilindros, con frecuencia el flamenco aparece en los capítulos dedicados a cantos regionales y folclóricos. Y, sea o no acertada esta catalogación, lo cierto es que gracias a esto, hoy en día los amantes del flamenco pueden conocer cómo se entendía este arte en aquellos años.

Aunque las grabaciones de flamenco en cilindros de cera no son ni mucho menos tan abundantes como las de discos de pizarra, ni reflejan un catálogo de intérpretes y estilos tan amplio, no dejan de ser un elemento fundamental para cualquier persona interesada en el origen y la evolución de este arte.

Sea como entretenimiento o como material de estudio, los discos que publica el Centro Andaluz de Flamenco, extraídos de su colección de cilindros de cera, serán sin duda un auténtico descubrimiento para muchos, una sorpresa para algunos o una confirmación de lo que ya intuían, para otros.



Primer fonógrafo inventado por Edison

LA RESTAURACIÓN DE AUDIO EN LOS CILINDROS DE CERA

(DEL FOLLETO DE LAS PRIMERAS GRABACIONES DE FLAMENCO, EDIC. DEL CAF)

El proceso técnico que Fonotrón ha seguido para la consecución de los objetivos de este proyecto, acometido por el Centro Andaluz de Flamenco, es laborioso y muy especializado. Dado su interés, intentaremos explicarlo brevemente.

LIMPIEZA

Es el primero de los pasos necesarios para una buena grabación. El manipulado de los soportes históricos por personal experimentado y el concurso, en algunos casos, de material técnico y productos específicos, consiguen eliminar el máximo de suciedad de los surcos, sin sufrir deterioro alguno.

DOCUMENTACIÓN

El conocimiento profundo y exhaustivo de las condiciones técnico-acústicas en las que se realizó la grabación en origen, es imprescindible para poder reproducir sin distorsiones una grabación histórica.

Gracias a la base de datos documental Shellac, desarrollada por Fonotrón, y actualizada continuamente, podemos obtener gran cantidad de información sobre la grabación original, datos que nos permitirán fijar con exactitud los parámetros necesarios para la digitalización del audio en las mejores condiciones.

REPRODUCCIÓN

Para la reproducción de los cilindros de cera en las mejores condiciones posibles, Fonotrón ha encargado la fabricación de un aparato reproductor electrónico universal de cilindros (Arqueophone). Convirtiéndose así en una de las pocas empresas del mundo capaces de digitalizar cilindros de cera, sin merma de la calidad de la grabación, ni deterioro del sonido original.

Una de las características de los cilindros de cera es la variedad de formatos que presentan e incluso la variedad de materia base con que se fabricaron (cera, celuloide, etc.). Igualmente el paso del tiempo modifica, en algunos

casos, la forma original del soporte. Por ello es necesario el uso de un equipo de precisión, tremendamente especializado, que permita ajustar sus elementos a las particularidades de cada cilindro, y asegurar así la perfecta reproducción del sonido que contienen sus surcos.

La correcta ecualización del sonido que parte del cilindro es fundamental para no desvirtuar la grabación original. Para ello es necesario utilizar un equipo especialmente diseñado que permita establecer una curva predeterminada, antes de que la señal sonora llegue al preamplificador, y el conocimiento acumulado del equipo humano de Fonotrón, para reproducir fielmente cada una de las grabaciones.

DIGITALIZACIÓN

Con la digitalización conseguimos capturar una señal analógica que parte del cilindro de cera y convertirla en una señal digital que podemos manejar por medios informáticos.

RESTAURACIÓN

Antes del volcado definitivo del sonido en el sistema de edición digital, se debe proceder a la restauración de la grabación, eliminando de ella ruidos que por el deterioro natural sufrido por el cilindro, con el paso del tiempo – más de cien años –, e incluso las precarias condiciones en que se produjo la grabación, dificultan su correcta audición.

Tres son los ruidos fundamentales que afectan a las grabaciones históricas:

- Los cliks o ruidos de fritura.
- Los scratchs o distorsiones.
- Los hiss o soplos.

EDICIÓN DIGITAL

Una vez restaurados los temas musicales se procede a la edición pormenorizada de cada uno de ellos, eliminando imperfecciones, restaurando digitalmente deficiencias físicas de los cilindros – roturas, golpes, rallados, etc., equilibrando niveles, etc. para dotar de la calidad técnica de hoy a grabaciones realizadas en el siglo XIX.

MUESTRAS DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN DE AUDIO

Hemos querido dejar constancia sonora de la restauración digital realizada, por lo que se incluye al final del segundo DC, una grabación conteniendo fragmentos del proceso de restauración de los cilindros. En primer lugar suena el cilindro en su estado original, posteriormente en la fase intermedia de restauración y por último el sonido corresponde al proceso completo de restauración.

POESIA

MANUEL RÍOS RUIZ
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

CANTANDO EL CANTE

A los flamencólogos José María Pemán, Ricardo Molina, Fernando Quiñones, Anselmo González Climent, Domingo Manfredi, Juan de la Plata, Antonio Rodríguez de León y José Manuel Caballero Bonald, los más ciertos divulgadores del saber popular andaluz.

Echale cante a la vida,
que en la vida quien no canta
es que no pasa fatigas.

Por eso canto yo siempre,
porque cantando se olvida
y cuando se olvida se siente.

Y sentir es conocerse
la sangre, de arriba abajo,
buscando dónde meterse.

Cuando cantaba Juan Jambre,
su eco de aljibe hundía
un cuchillo por la carne.

Que el cante se siente así:
Herido en el corazón
de tanto saber vivir.

Pues para soñar no vale;
el cante, por lo sencillo.
sólo dice realidades.

Toda verdad que se canta
a son de queja medida
se hace copla en la garganta.

Puro milagro andaluz,
éste de decir cantando
lo que nos pesa la cruz,

lo que nos duele la muerte,
lo que nos mata de amor,
lo que nos manda la suerte.

Por eso el cante detiene
al tiempo que va pasando
lentamente por las sienes.

A golpe de pensamiento
la voz se torna sentencia
y se escribe por el viento.

Puede ser en la ladera,
en la taberna de enfrente
y en la oculta callejuela.

Siempre sudando la frente,
con esta alegre tristeza
andaluza por la mente.

Que Manuel Torre pulsaba
una tanagra insondable
que por dentro le lloraba.

Dos momentos de la entrega del Premio de la Crítica, otorgado por nuestra Revista al bailarín Javier Latorre y Compañía de Danza en acto celebrado el la Bodega de San Ginés, con intervención del presidende del Consejo Regulador, Luis García, y de nuestro director, Juan de la Plata.

lador, en su sede oficial del Palacio del Vino de Jerez.

El Consejo Regulador, a través de su presidente don José Luis García Ruiz, hizo entrega a Javier Latorre del Catavino de Plata del premio, mientras que nuestro director, Juan de la Plata, ponía en sus manos el pergamino que certifica dicho galardón.

Posteriormente actuaría el cuadro flamenco de la Cátedra, dirigido por el guitarrista Fernando Moreno, a cuya fiesta por bulerías se sumaron la maestra Angelita Gómez, el cantaor Juan Romero Pantoja "El Guapo" y el propio Javier Latorre, junto con los jóvenes bailarines, Daniel Navarro y Nacho Blanco, que encarnan, en su espectáculo, los personajes de Rinconete y Cortadillo.

PREMIADA LA "GUÍA DEL FLAMENCO DE ANDALUCÍA" DE TURISMO ANDALUZ

La "Guía del Flamenco de Andalucía", elaborada por Turismo Andaluz, departamento adscrito a la Consejería de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, ha sido premiada, en la XVII edición de los Premios Alimara, como mejor material de promoción turística del año 2002.

Los Premios Alimara los concede anualmente el Centro de Información Integral de Hostelería y Turismo de Barcelona (CETT) y tienen como objetivo reconocer el esfuerzo y la calidad del material de promoción turística, impreso, audiovisual o digital, tanto de empresas públicas, como privadas. Un jurado, compuesto por profesionales del mundo de las artes gráficas, de la producción digital, de la publicidad y del sector turístico premian, en las diferentes categorías, los distintos elementos de promoción turística, relacionados con España, tanto en el ámbito territorial como en el empresarial.

La "Guía del Flamenco de Andalucía" pretende ser un referente para todos aquellos que deseen conocer la Andalucía flamenca, haciendo turismo; ofreciendo de paso al viajero una herramienta útil para conocer su historia, que abarca desde un primer acercamiento musical de las formas flamencas, hasta las rutas de los distintos territorios flamencos de la comunidad andaluza, pasando por todas aquellas direcciones y actividades necesarias, para quien desee conocer más y mejor esta manifestación cultural tan propia de Andalucía.

Esta Guía, cuenta además con un espacio digital, que está a disposición de todo aquel que desee consultarla, en la página web oficial de la Consejería de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, en la dirección www.andaluciaflamenco.org.

ACTOS CULTURALES

II CONGRESO ESPAÑOL DE DANZA, DEDICADO A LA ESCUELA BOLERA

"La enseñanza de la escuela bolera: pasado, presente y futuro", es la materia a la que ha sido dedicado el II Congreso Español de Danza, organizado por ACADE (Asociación de Centros Autónomos de Enseñanza), y celebrado en Madrid, como encuentro de investigación y divulgación, durante los días 10 y 11 del pasado mes de mayo del presente año, con la colaboración del Ministerio de Cultura y Deporte, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y la Fundación Europea Educación y Libertad (Dundel).

En contenido del encuentro consis-

tió, el primer día, en sendas mesas redondas, sobre "El pasado de la escuela bolera: fuentes históricas", haciéndose un análisis práctico sobre los antecedentes y fuentes históricas de dicha disciplina, así como de su enseñanza en el siglo XIX, en el que participaron Ana Isabel Elvira, María José Ruiz y Roger Salas.

La segunda mesa redonda, trató "Del pasado inmediato al presente: la formación de bailarines", en la que se hicieron planteamientos sobre la enseñanza profesional de la Escuela Bolera, tras la desaparición del bolero, como baile de salón. Los ponentes trataron acerca del panorama geográfico en la formación de los diferentes repertorios de la Escuela Bolera, a nivel nacional, dentro de un marco pluricultural; interviniendo José Espadero, Joaquín Mediavilla, Angel Pericet y Tona Radely.

La tercera mesa redonda, celebrada el segundo día, trató sobre "El reto del siglo XXI: del repertorio histórico, hacia un repertorio renovado"; pretendiéndose con dicho estudio la normalización de objetivos, contenidos y metodología básicos, a partir de un respeto hacia las diferentes tendencias existentes. El objetivo era conseguir un acuerdo sobre bases en la formación del bailarín de Escuela Bolera, identificando las diferentes variantes técnicas, para abrir nuevas perspectivas. Fueron ponentes: Carmen Cubillo, Maica Moyano, Eloy Pericet, Isabel Quintero y Manuel Valdivia.

Entre los participantes en las mesas redondas de ambas jornadas, figuraban organizadores, coreólogos, docentes, coreógrafos, conocedores y especialistas en Escuela Bolera, algunos de ellos, profesores en los Conservatorios Profesionales de Danza de Cádiz, Madrid y Sevilla, así como del Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid.

El segundo día se cerró con la clausura oficial del encuentro de dicho Congreso, dándose a conocer las conclusiones del mismo y celebrándose una gala, en la que participaron finalistas del primer Certamen Coreográfico A.C.A.,D.E. de Escuela Bolera y las alumnas invitadas, Angela del Oso (Danza Clásica), Cristina Casa (Danza Clásica) y Elizabeth González (Danza Española); finalizando con un espectáculo "En recuerdo a La Quica y María Esparza"

LIBROS

"EL CANTE Y LA MINA. LA UNIÓN", DE ANA TORRALVA

Se trata, principalmente de un libro de fotografías. Un precioso libro de magníficas fotografías de la consagrada artista de la cámara, Ana Torralva, natural de la isla de San Fernando (Cádiz), pero actualmente dedicada a la enseñanza de la fotografía en las bellas artes, en la Universidad de Salamanca, después de que estudiara pintura en Valencia y se licenciara en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ciudad donde vive.

Desde 1985 a 1996 trabajó para el periódico "El País" y su suplemento dominical, donde continúa colaborando; habiendo sido premiados algunos trabajos suyos, en el Salón Internacional de Fotografía Flamenca de la Cátedra de Flamencología.

Torralva se ha destacado en el retrato, en cuyo campo ha obtenido un amplio reconocimiento artístico y profesional.

En este libro, la autora nos ofrece algunos retratos de artistas flamencos de La Unión, pero principalmente los

hermosos paisajes mineros de dicha población cantaora. En edición bilingüe español / inglés, el fino escritor unionense, Asensio Sáez, la ha puesto prólogo a este libro, en el que se incluyen también algunos breves textos de otros autores y, principalmente, viejas coplas del cante de las minas.

Como bien dice Angel S. Harguindey – "Babelia" de "El País – "Estas fotografías son un homenaje a una tierra y a unas gentes, a un estilo de ser y de estar condicionado por un entorno duro e hipnótico".

"SEMBLANZAS", POR MARCOS ESCÁNEZ CARRILLO

Patrocinado por la Diputación de Almería, este autor nos ofrece en "Semblanzas" un compendio de todos los artistas de su tierra, con un prólogo de Norberto Torres Cortés y divide su trabajo en dos partes, claramente diferenciadas. En la primera, hace un recorrido por los distintos estilos del flamenco y en la segunda nos brinda una panorámica del flamenco almeriense, con numerosos datos biográficos sobre la extensa nómina de profesionales y aficionados que se dedican a dicho arte.

Una obra incompleta que se irá completando con los artistas que hayan de venir y que nos parece muy necesaria, por cuanto aporta un más amplio y cabal conocimiento de lo mucho y bueno que "Almería dorada" – como la definió Manuel Machado – significa, hoy por hoy, en la Andalucía flamenca de comienzos del siglo XXI.

"LOLA LA DE LUCENA", POR CRISTINO RAYA GONZÁLEZ

Como suplemento al primer número de la revista "Arte Jondo", de la Peña Flamenca "Francisco Moreno Galván", de la Puebla de Cazalla (Sevilla), que muy bien presentado por cierto, y en buena parte dedicado al titular de la peña y a los cantaores Juan Mojama y Tomás Pavón, se publicó con motivo del quinto aniversario de dicha entidad, aparece este cuaderno, primorosamente editado, en el que se nos da cumplida cuenta de todo lo relacionado con la biografía de esta cantaora, que no era de Lucena, sino nacida en La Puebla de Cazalla y emparentada, por línea paterna – tía abuela -, con el popular cantaor José Menese.

Al parecer, lo de Lucena le venía a Dolores Crujera Díaz – verdadero nombre de la cantaora, nacida en 1875 - por su relación sentimental, durante un tiempo, con el que fuera célebre guitarrista lucentino, Paco el de Lucena. En las páginas centrales del folleto, de una treintena de páginas, se inserta el árbol genealógico de Dolores Crujera Díaz (Lola la de Lucena).

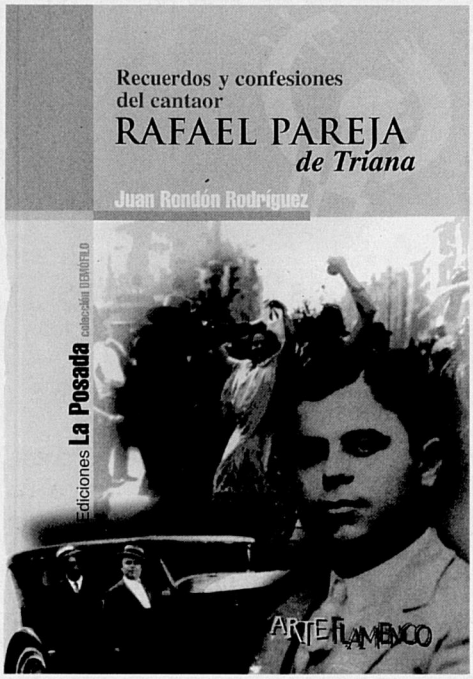
¡Lástima que el autor no haya querido ahondar mucho más, en la vida de esta famosa cantaora, cuya biografía hubiera podido ser completada con muchos y más interesantes datos, en los que se hubiera reflejado, más detalladamente, su dilatada vida artística!

"RECUERDOS Y CONFESIONES DEL CANTAOR RAFAEL PAREJA, DE TRIANA" POR JUAN RONDÓN RODRÍGUEZ

Ediciones La Posada, de córdoba, en su colección "Demófilo", acaba de publicar recientemente uno de los más completos trabajos auto-biográficos, sobre una poco conocida figura de la edad de oro del cante flamenco, como fue Rafael Pareja, de Triana, nacido en

1877, cantaor, letrista y maestro del cante, amigo fiel, compañero y admirador del jerezano don Antonio Chacón, quien, a mediados del pasado siglo, quiso dejar escritas sus experiencias, impresiones y conocimientos de un arte que cultivó con verdadero apasionamiento.

Un libro de memorias que el cantaor no pudo terminar en vida y que, ahora, el joven escritor, articulista e investigador de Jimena de la Frontera (Cádiz), Juan Rondón Rodríguez, maestro y gran aficionado al flamenco, ha querido culminar, utilizando para ello las confesiones y recuerdos que escribiera, en vida, el propio Pareja de Triana, por mano de otro maestro de La Línea de la Concepción (Cádiz), Juan Biondi, a cuyo primitivo original, Rondón Rodríguez ha querido añadir declaraciones periodísticas del cantaor y numerosas notas, así como un abundante álbum fotográfico – recopilado por Pareja - que ilustra y enriquece sobremanera este apasionante trabajo, que ha estado durmiendo en el olvido, durante cuarenta años, nada menos.



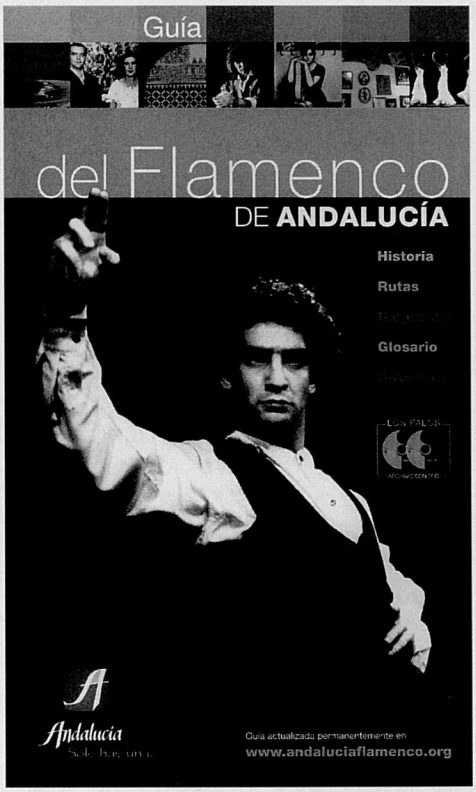
Un libro muy similar al que, en su día, escribiera Fernando el de Triana y que es ya todo un clásico en las bibliotecas de los grandes aficionados al flamenco, que indudablemente puede complementar las historias publicadas en aquél, gracias al feliz madrinazgo, entonces, de Antonia Mercé "La Argentina". En el caso presente, otra bailaora, Milagros Pareja, hija del cantaor, ha colaborado eficazmente con el entusiasmo y la constancia del co-autor, Rondón, para que el trabajo de su padre viera la luz. El libro lleva un apéndice de Romualdo Molina.

GUIAS

"GUÍA DEL FLAMENCO DE ANDALUCÍA", EDITADA POR LA JUNTA DE ANDALUCIA

Perfecta y cuidadamente editada por la Junta de Andalucía, llega a nuestras manos la premiada "Guía del Flamenco de Andalucía", completísima y realmente lujosa, con notas de historia, rutas, biografías, glosario y directorio, que se complementan con dos discos compactos, en los que se recogen los palos más sonados del flamenco, en las voces de treinta y dos cantaores andaluces y el toque de una docena de excelentes maestros de la guitarra.

El extenso texto de más de doscientas páginas, aparece abundantemente ilustrado con bellas fotografías, inéditas en su mayoría, tanto en color, como en blanco y negro. La edición de esta Guía ha sido coordinada por Manuel Macías y los textos son de Alberto García Reyes. La recomendamos como publica-



ción altamente práctica para toda clase de aficionados, sean o no entendidos.

Toda la información que contiene, puede encontrarse actualizada permanentemente en www.andaluciaflamenco.org

SERVICIO DE INVESTIGACIÓN

LA PEÑA "LA PLATERÍA", DE GRANADA, MEJORA SUS FONDOS

A lo largo de medio siglo de existencia, la peña "La Platería", de Granada, una de las más importantes de España, se ha convertido en una referencia imprescindible para el mundo del flamenco, y no solo en la ciudad de la Alhambra, ya que por algo es la decana de todas las peñas flamencas españolas.

Seriamente preocupada por conservar el legado cultural del flamenco, "La Platería" ha ido atesorando a través del tiempo un extraordinario fondo fonográfico, a base de grabaciones antiguas y modernas, a las que recurren, de vez en cuando, investigados e instituciones.

Paralelamente, la Peña granadina también ha ido reuniendo una buena colección de libros sobre temas flamencos y etnográficos, con la idea de ponerlos a disposición de aficionados y estudiosos; para lo que recientemente ha habilitado unas dependencias para la consulta de este material, que ha sido clasificado y está siendo informatizado.

Según su presidente, Antonio Gallegos Montero, el deseo de la entidad es "ampliar esos fondos, para que la Peña pueda desempeñar la labor difusora del flamenco que constituye su razón de ser". Es por ello, por lo que "La Platería" se está dirigiendo a todas aquellas instituciones públicas o privadas que puedan colaborar con tan loables fines, enviándoles ejemplares de sus publicaciones o de sus fondos bibliográficos y fonográficos; especialmente de temas flamencos o etnográficos; al objeto de poder mejorar así un servicio que estará siempre a disposición de los investigadores y aficionados, en general.

Los envíos deben de hacerse a Peña "La Platería", Plaza de Toqueros, 7 – 18010 Granada.

CONVOCATORIAS

CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA "MANUEL CANO" CIUDAD DE OGÍJARES

El Patronato Municipal de Música del Ayuntamiento de Ogíjares (Granada), en colaboración con la Caja Rural de Granada, ha convocado el Primer Certamen Internacional de Guitarra Fla-

menca "Manuel Cano", Ciudad de Ogíjares, que se celebrará en Granada, durante los días 27, 28 y 29 de junio del presente año.

Las inscripciones deberán realizarse antes del día 10 de dicho mes, en la Secretaría Técnica del Certamen, calle Veracruz, núm. 1 de Ogíjares (Granada) o bien llamando por teléfono a cualquiera de estos números: 34 + 958 597 902 y 34 + 958 597 911 (Srta. María Angustias); mediante fax 34 + 958 507 066 o mediante correo electrónico: ayuntamiento@ogijares.org En estas direcciones facilitarán las bases del certamen y cualquier otra información complementaria.

Este certamen constará de fase selectiva y final, debiendo interpretar los participantes, en ambas fases un toque de cada uno de los dos grupos siguientes.

a) Soleá, bulerías, alegrías, tangos, seguiriyas, soleá por bulería, y otros toques de compás..

b) Malagueñas, granaínas, tarantas y demás toques libres.

Se establecen para este certamen un primer premio de 4.500 €, un recital en el Festival de Cante Flamenco de Ogijares y escultura conmemorativa bañada en oro. Un segundo premio de 2.500 € y escultura conmemorativa, bañada en plata y un tercero de 1.500 € y estatuilla conmemorativa en bronce. El resto de los finalistas recibirá un diploma.

FESTIVALES

VII FESTIVAL DE JEREZ

Por séptimo año consecutivo, se celebró el ya muy prestigioso Festival de Jerez, entre el 27 de febrero y el 11 de marzo de 2003; abriendo la programación de espectáculos el Ballet de Cristina Hoyos y cerrando el Ballet Flamenco de Sara Baras.

Los demás espectáculos programados fueron, por este orden, el de María del Mar Moreno; el de Rafael Amargo, el de Eva la Yerbabuena, el de Rafaela Carrasco, el de Mercedes Ruiz, la compañía de Javier Barón, la de Antonio el Pipa, Javier Latorre y Compañía de Danza, la de Antonio Márquez, Mayte Martín-Belén Maya y Farruquito-Diego Carrasco.

La mayoría de las actuaciones registraron lleno absoluto y fueron muy del agrado del público, foráneo en su mayoría, ya que a este Festival de Jerez, dedicado al baile flamenco y a la danza española, suelen acudir numerosos aficionados, llegados expresamente, para ello, de diferentes países.

Paralelamente a estos grandes espectáculos, celebrados en el monumental escenario del Teatro Villamarta, hubo también otros ciclos de espectáculos, incluidos en este VII Festival de Jerez, como los llamados Conciertos del Museo, con Juan Villar, Diego Clavel, El Bolita, Paco Serrano, Segundo Falcón, Guadiana, Carmen Carmona, Dolores Agujeta, Merchora ortega, Elu de Jerez; las sesiones de café cantante, en la bodega González Byass, con Mayte Martín, El Cabrero, Esperanza Fernández Dorantes, Zarzana, Carles Benavent-Jorge Pardo-Tino di Geraldo y Diego Amador.

De peña en peña, ciclo de trasnoches organizado por la Federación Local de Peñas Flamencas, en todas sus entidades asociadas, repartidas por los distintos barrios de la ciudad, con el centro cultural flamenco "Don Antonio Chacón", como peña de guardia, desde las doce de la noche en adelante, se vio igualmente muy animado y concurrido, resultando un completo éxito.

En cuanto a la programación complementaria de cursos de baile, los mismos estuvieron a cargo de profesores de la categoría profesional de Matilde Coral, Angelita Gómez, Inmaculada Aguilar, Manolete, Javier Latorre, Antonio el Pipa, Isabel Bayón, Lola Greco, Manolo Marín, El Güito, Ana María Bueno, Rafaela Carrasco, Mercedes Ruiz, Andrés Peña, Juan Antonio Tejero, José Granero, Merche Esmeralda, María del Mar Moreno, Victoria Eugenia, la Escuela de Danza Matilde Coral y Blanca del Rey.

DISCOS

"GRABACIONES EN PARÍS (1956-1959)". RAFAEL ROMERO Y JUAN VAREA, ACOMPAÑADOS POR PERICO EL DEL LUNAR

Ha hecho muy bien El Flamenco Vive S. L., de Madrid, al editar este valioso estuche con dos DC (discos compactos), conteniendo grabaciones realizadas en París, entre los años 1956 y 1959, por aquellos dos grandes maestros del cante, que se llamaron Rafael Romero, de Andujar (Jaén) y Juan Varea, de Burriana (Castellón) – ambos galardonados, en su día, por la Cátedra de Flamencología de Jerez -, acompañados exquisitamente a la guitarra por el inolvidable maestro jerezano Perico el del Lunar. Un trabajo olvidado, que se hubiera perdido de no haber sido rescatado, en edición limitada y numerada para discófilos, por la más prestigiosa tienda de flamenco de España, que dirigen al alimón los hermanos Alberto y David Martínez, a los que hay que agradecer la edición de tan importante documento sonoro.

El primer compacto contiene veinte cortes, que recogen ocho cantes de Juan Varea, acompañado por Perico el del Lunar, otros ocho de Rafael Romero y cuatro toques en solitario del guitarrista jerezano. En el segundo DC se registran otras dieciséis ejecuciones de Rafael Romero y cuatro de Juan Varea. El tocaor Pepe de Almería interviene en los últimos once cantes de Romero y también Elvira del Albaicín, con castañuelas, palmas, jaleos y pandereta.

"GRANDES MAESTROS DEL FLAMENCO", EDITADO POR SONIFOLK

Doble DC donde se recogen voces históricas del cante flamenco, como las de Diego Bermúdez "El Tenaza", don Antonio Chacón, El Mochuelo, Manuel Torre, Cojo de Málaga, José Cepero, Niña de los Peines, Escacena, Tomás Pavón, Garrido de Jerez, Fernando el Herrero, Vallejo, y Mojama, con programación y textos literarios del erudito José Blas Vega.

Este doble compacto es un recopilatorio de grabaciones anteriores, editadas por el mismo sello fonográfico, individualmente dedicadas a los mismos cantaores que ahora figuran en estos

dos DC, hasta alcanzar la cantidad de trece cortes en cada uno de ellos.

Para los aficionados que no posean los anteriores discos de Chacón, Torre, Vallejo, Cepero, etc. aquí podrán encontrar cantes tan viejos como la caña y los martinetes de El Tenaza, ganador del Concurso de Granada del año 1922. Y también malagueñas y seguiriyas de don Antonio Chacón; la rondeña y la farruca de El Mochuelo; unas seguiriyas y los campanilleros de Manuel Torre; además de cantes muy estimables del Cojo de Málaga, Cepero, la Niña de los Peines, Escacena y demás cantaores cuyas voces se recuperan en estos discos del sello Sonifolk.

"ANTOLOGÍA DEL CANTE FLAMENCO Y CANTE GITANO", DIRIGIDA POR MAIRENA

Otra reproducción histórica del flamenco es la famosa antología que el cantaor Antonio Mairena dirigió para el sello Columbia, a finales de los años cincuenta del pasado siglo y que ahora ha sido puesta en compacto por RCA, editada por BMG Music Spain S.A., con el sello "Tablao" .

Esta antología que tanta polémica levantara en su primera edición, por la discriminación entre cante flamenco y gitano, llevada a cabo por Antonio Mairena, valiéndose del rapsoda Emilio González de Hervás, que fue quien le pusiera comentario literario a la misma, lleva un texto sumamente interesante y esclarecedor, escrito por los estudiosos José Manuel Gamboa y Pedro Calvo, que echa por tierra toda la anacrónica y arbitraria teoría de Mairena y Hervás.

La antología es muy valiosa, pues contiene cantes del propio Mairena, Juan Talega, Centeno, Aurelio Sellé, Pepita Caballero, Rosalía de Triana, José Salazar, Tía Anica la Piriñaca, La Perla de Triana, y algunos de los poquísimos cantes que dejara grabado Pepe Torre, hermano del genial Manuel, hasta un total de treinta y ocho cortes.

Lo recomendamos a los buenos aficionados al cante y, sobre todo, el folleto en el que Gamboa/Calvo deshacen el consabido entuerto del invento mairenero que separaba flamenco y gitano, creando una discriminatoria confusión entre los aficionados de su época.

IV CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO. CÓRDOBA, 1971.

Del mismo sello "Tablao" de BMG Music Spain, S.A., reseñamos otro estuche con tres compactos, que contienen las grabaciones realizadas en directo, durante el certamen, por los concursantes de la cuarta edición del IV Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, el año 1971.

Contienen cantes de Beni de Cádiz, Naranjito de Triana, Calixto Sánchez, Jesús Heredia, Alfredo Arrebola, Curro Malena, La Paquera de Jerez, y otras voces participantes, pero menos conocidas, así como varios toques de guita-

rra de Victor Monge "Serranito".

La producción y dirección de las grabaciones, estuvo a cargo del que fuera conocido flamencólogo gaditano, Amós Rodríguez Rey, gran conocedor del cante y también cantaor aficionado. José Manuel Gamboa / Pedro Calvo firman la historia del concurso cordobés, en el folleto adjunto, que se ilustra con numerosas fotografías, entre las que figuran los ganadores Beni de Cádiz, Curro Malena, Naranjito de Triana, La Paquera, etc.; así como los miembros del jurado de aquella edición, cuyas voces se reproducen ahora, treinta años después, con tanto acierto.

Una auténtica grabación histórica, conmemorativa de su 30 aniversario.

"TEATRO REAL" DE DIEGO EL CIGALA, CON NIÑO JOSELE

Grabado en el Teatro Real de Madrid, el 25 de julio de 2002, con una unidad móvil, para el mismo sello "Tablao", esta otra producción de BMG Music Spain, S.A., dirigida y realizada por Javier Limón, autor de las letras y música del contenido de este disco, junto con Ramón Jiménez Salazar, nos brinda una colosal actuación de Diego el Cigala, cantaor que últimamente está escalando puestos de privilegio, dentro del flamenco y en otras áreas de la música de nuestro tiempo.

Aquí pueden escucharse tan solo seis extensas actuaciones del Cigala, en las que pone de relieve sus conocimientos interpretativos de los cantes por soleá, de Levante, de Huelva, y por tientos-tangos, bulerías y fandangos naturales, dedicados a su ídolo taurino, Curro Romero. Siempre, muy bien acompañado a la guitarra por su compadre Niño Josele. Una interesante muestra del cante de Diego el Cigala, quien cada día cuenta con mayores seguidores de su arte y de su arrolladora personalidad artística.

LA GUITARRA DE "NIÑO JOSELE"

Niño Josele, guitarrista de gran porvenir, es un joven maestro de la *bajañí*, tanto para acompañamiento, como para ejecutar en solitario. Y lo demuestra en este disco, con su guitarra solista en todos los temas; interpretando tangos, bulerías al golpe, tanguillos, soleá y bulería, rumba, fandangos, bulería lenta y otra bulería, además de un toque no flamenco, que denomina *gnawi,* y que el guitarrista dedica "a todos los niños, hijos de padres divorciados".

Niño Josele tiene un sentido extraordinario de los toques de compás, a los que se entrega fervorosamente, poniendo verdadera pasión en ello. La actuación de Niño Josele se enriquece con las voces de Guadiana, Malaguita, Enrique Morente, Andrés Calamaro, y Asís Sahmaqui; además de con otros instrumentos, coros y palmas.

Como la anterior, es una producción de BMG Music Spain, S.A., para el sello "Tablao", dirigida y realizada por Javier Limón.

"25 AÑOS DE SAETAS EN LA PEÑA BUENA GENTE" DE JEREZ

Auspiciado por Tío Pepe de González Byass, Caja San Fernando y el Ayuntamiento de Jerez, la peña flamenca jerezana "Buena Gente" ha tenido el acierto de registrar en un disco compacto las mejores saetas escuchadas en su tradicional concurso, celebrado durante los 25 años que la citada peña tiene de vida. Grabación que ha sido posible gracias al archivo sonoro del critico flamenco, Antonio Núñez Romero, presentador a su vez

de dicho certamen, durante el cuarto de siglo que tiene de vida y que ha sido el coordinador y director de este trabajo fonográfico.

Aquí están, para los enamorados de la saeta tradicional, las mejores que se han cantado en tan importante concurso anual, durante 25 ediciones seguidas, en las voces de Raúl Montesinos, Angel Vargas, María Auxiliadora Romero, Curro de la Morena, Diego Rubichi, Cáscales, Kiki de Castilblanco, Manuel Romero Pantoja, Diego Agujeta, El Locajo, Rocío Tornero, Alberto Sánchez, Pepe Sanlúcar, María Soleá, Juan Romero Pantoja (El Guapo), Juan de la Bárbara, Ana Peña, Maria del Carmen Grilo, Rafael Jiménez (El Lilo) y Manuel Carpio (El Garbanzo).

Este disco compacto, como bien dice el presidente de la peña, Manuel Montoro Enríquez, en el cuadernillo de presentación, "es el producto del esfuerzo y del continuado trabajo de un puñado de amigos y compañeros que con su maravillosa entrega han hecho todo lo posible, para que salga a la luz pública este importante evento flamenco-religioso que ha surgido con ilusión, desde el seno entrañable de esta humilde y sencilla peña flamenca jerezana". Labor que no merece más que el aplauso de los buenos aficionados.

Editado por Bujío/Amalgama, este trabajo ha sido mezclado y masterizado en los estudios "La Bodega" de calle Francos, núm.18 de Jerez de la Frontera; dedicándose íntegramente los posibles beneficios que se pudieran derivar de la venta de este DC a la obra benéfica del Comedor de "El Salvador" de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paul de la ciudad jerezana. La careta del disco es una magnifica fotografía en color del Fondo Documental Fernández Lira.

"MOMENTOS CUMBRES DE LOS GRANDES MAESTROS DEL ARTE FLAMENCO"

Otra colección de tres discos compactos del sello "Tablao", producido por BMG Music Spain, S. A. que ofrece nada menos que sesenta cantes, extraídos del fondo fonográfico de la antigua marca Ariola, con selección y textos de José Manuel Gamboa y, entre otras muchas, las voces cantaoras de El Turronero, Antonio y Curro Mairena, Rancapino, Fernanda y Bernarda de Utrera, Camarón, Juan Talega, Rafael Romero, La Piriñaca, Los Agujetas – el Viejo, Manuel y Antonio - Chaqueta, Caracol, Beni de Cádiz, Morente, Porrina, Juan Varea, Chocolate, Vallejo, Sernita de Jerez, La Sallago, La Perla de Cádiz, Chano Lobato, Pericón, Fosforito, Menese, Joselero, Tio Borrico, Terremoto, etc. etc.

Animamos a esta productora a que, como anuncia en el texto de su cuadernillo interior, el flamencólogo José Manuel Gamboa, en esta misma línea, vaya lanzando al mercado nuevas y similares antologías del flamenco verdadero; extraídas de otros fondos fonográficos que son ya historia y auténticas joyas del cante que ayer, hoy y siempre, se ha cantado y se sigue cantando en Andalucía

Con estas y similares colecciones colaborarán a que no se pierda el rico tesoro de los cantes flamencos de Andalucía.

"ORILLAS" EN LA GUITARRA DE JUAN CARMONA

Ya lo dice el propio intérprete, en la funda de este su último disco compacto que nos llega al cierre de esta edición de nuestra revista: "Orillas es un homenaje a Marruecos y Andalucía,

cuando esos dos países eran un solo y único reino..."

Y eso es lo que Juan Carmona, gitano andaluz nacido en Francia, ha querido ofrecer en esta nueva muestra de su talento y de su arte. Su primer disco, "Borboreo" – Jerez, en caló – quiso ser un homenaje a la ciudad donde se estableció durante ocho años, acompañando a los mejores artistas de la zona y ganó, en 1988, el concurso de guitarra de la Peña "Los Cernícalos"; y el segundo sería "Entre dos barrios", grabado con el cantaor José Méndez y el guitarrista Moraito.

Desde entonces han sido numerosos los premios, conciertos y experiencias llevadas a cabo por este singular y joven maestro de la guitarra, nacido en Lyón (Francia), en 11963. Su carrera internacional le ha llevado a numerosos países de Europa, América y Africa, habiendo compuesto numerosas piezas de concierto y una sinfonía flamenca, interpretada por orquestas sinfónicas en Alemania y Francia.

En "Orillas", el disco lanzado por la casa francesa Night&day, con el patrocinio de la Fundación Yehudi Menuhin, y distribuido por Karonte, Juan Carmona se mueve entre las dos orillas del Mediterráneo, donde dialogan flamencos de casta con el catártico son gwana, destacando el artista por la modernidad de su propuesta. Como dice el crítico José Manuel Gamboa, "Orillas" es un ambicioso, esmerado y feliz trabajo que ordena un diálogo fraternal en tiempos no propicios para los amores, para los corazones, para la salud transcultural"..."Resuenan en torno a una guitarra de hoy, melodías frescas y ecos ancestrales. El resultado desborda luminosidad".

"CILINDROS DE CERA". FONDOS DEL CAF. PRIMERAS GRABACIONES DE FLAMENCO

La arqueología flamenca existía, pero hasta ahora no se había descubierto. Y lo acaba de hacer, muy recientemente, el Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, al conseguir dar nueva vida a una serie de primitivos cilindros de cera de su valiosa colección documental, resucitando y consiguiendo que vuelvan a ser escuchadas las voces de cantaores míticos como Manuel el Sevillano, Antonio Pozo "El Mochuelo", Rafael Moreno el de Jerez, Encarnación la Rubia, Paca Aguilera, otros dos que tan solo figuran como José y Sr. Reina - ¿acaso, El Canario? -, más dos saetas de cantaores desconocidos, cuyos nombres ha sido imposible averiguar, porque no figuraban en las etiquetas de los cilindros originales.

El trabajo de arqueología fonográfica ha sido llevado a cabo, por medio de la más cuidada restauración digital, por la empresa fonográfica Fonotrón S.L., de Mairena del Aljarafe (Sevilla), casa especializada en este tipo de restauraciones, con una larga experiencia en recuperación de discos de pizarra; pero que esta es la primera vez que consigue pasar a compacto varios cilindros de cera, fechados a finales del siglo XIX, como quien dice en los orígenes de la reproducción mecánica del cante flamenco.

Es sumamente interesante escuchar cómo sonaban aquellos cantes primitivos por tangos, malagueñas, cartageneras, murciana, soleares, serranas, seguiriyas, guajiras, peteneras, saetas, farruca y hasta sevillanas, aires montañeses y jota aragonesa, tal como las cantaba "El Mochuelo" que, sin duda,

debió ser el cantaor más prolífico, tanto en cilindros como en pizarra, con sus impresiones fonográficas, realizadas a caballo entre los siglos XIX y XX.

Se trata de un estuche con dos discos, el último de los cuales nos muestra fragmentos del proceso de restauración digital de los cilindros. Esta sí que es, sin lugar a dudas, una grabación histórica, ya que es la primera vez que se reproducen en compacto las primitivas grabaciones en cilindros de cera.

El magnífico trabajo de restauración fue presentado en el CAF por la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, Carmen Calvo Poyato, quien ha dejado dicho que "esta iniciativa de recuperar en dos discos compactos las grabaciones en cilindros de cera que custodia el Centro es una espléndida celebración, ya que se pone al alcance de la ciudadanía un valioso patrimonio que hasta ahora no había sido accesible para el gran público".

El cuadernillo que se acompaña, junto a los dos discos, incluye textos de la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, Carmen Calvo Poyato; del director del CAF, Segundo Falcón Sánchez, y del cantaor Calixto Sánchez, anterior director del CAF. Con ellos se celebra esta importante iniciativa recuperadora y, al mismo tiempo, se la hace coincidir con el décimo aniversario de la creación del CAF.

Se inserta, igualmente, un valioso trabajo de la documentalista de dicha institución, Ana María Tenorio Notario; más unas interesantes y esclarecedoras notas de Fonotrón, que por su indudable interés documental – uno y otras - no nos hemos resistido a reproducir en páginas anteriores.

CINE DOCUMENTAL

"POR ORIENTE SALE EL SOL" (LA PAQUERA EN TOKIO)

Anunciada a bombo y platillo, y gozosamente esperada, nos llega esta película documental, realizada sobre el primer viaje que, a sus 67 años de edad, llevó a Tokio (Japón), el pasado año 2002, a ese genio bravío del cante jondo jerezano, que se llama Francisca Méndez Garrido y que todo el universo mundo flamenco, conoce como "La Paquera".

Una película magníficamente realizada y editada en formato video por Maestranza Films, de Sevilla, siguiendo idea original, guión y dirección de Fernando González-Caballos; en cuya ficha técnica figura la realización a cargo de Yvan Schreck, el sonido de Oscar Clemente; como 'productores ejecutivos Antonio P.- Pérez y Manuel Pulpón; Nacho Santamaría como productor asociadod y la dirección de producción encomendada a Maite Girón, Verónica Díaz y Violeta Tudela.

Una producción de Maestranza Films S. L. y Flamenco Libre S. L., con la participación de Canal Sur TV y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

La película, de mediana duración, recoge este histórico viaje de La Paquera, que sirve como punto de partida para hacer un recorrido a través de la vida de la veterana artista y analizar, de paso, la figura de la cantaora, dentro de la más reciente historia del flamenco. Dicha travesía, desde su salida de Jerez, hasta el regreso, después de cuatro actuaciones en el nuevo Teatro Nacional de Tokio y en la televisión japonesa, analiza al mismo tiempo la situación actual del arte flamenco y su repercu-

sión en países tan lejanos como Japón, donde tanta afición existe por nuestros cantes, bailes y toques.

Por cierto que el acompañante a la guitarra de La Paquera, en este viaje, como en casi todas las actuaciones de su prolongada vida artística, no podía ser otro que Manuel Fernández Molina "Parrilla de Jerez"; y sus palmeros Pepe Méndez Garrido, Anselmo de Jerez y José Méndez González

La puesta en escena corre a cargo de Francisca González y Francisca García García; Maite Girón, como representante artístico, y la producción artística en Tokio, que estuvo en las delicadas manos de la bailaora nipona, Yoko Komatsubara, a la que La Paquera la canta unas deliciosas seguiriyas.

Como hoy por hoy se hace muy poco cine flamenco, esta película documental es digna de tenerse en cuenta y estamos seguros que será muy solicitada y apreciada por los buenos aficionados; sobre todo, por los miles de seguidores de La Paquera, la mejor y más admirada cantaora de Jerez de los últimos tiempos.

Por Oriente sale el Sol
(La Paquera en Tokio)
Una película documental
de
Fernando González-Caballos

Una producción de

Maestranza Films, S.L.
y
Flamenco Libre, S.L.

con la participación de
Canal Sur TV
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

CanalSurTelevisión Andalucía
MAESTRANZA FILMS SEVILLA
pulp on
JUNTA DE ANDALUCIA